STORIA

DELLE

BELLE ARTI IN ITALIA.

STORIA

DELLE

BELLE ARTI IN ITALIA

DI

FERDINANDO RANALLI.

TERZA EDIZIONE RIVEDUTA DALL'AUTORE

CON APPENDICE CONTENENTE

Saggio storico morale ec. in difesa della Storia delle Arti.
Dialogo sulla pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci, nell' Accademia di Firenze.
Discorso per inaugurazione delle lezioni d' Istoria nella medesima.
Discorso all' Accademia di Ravenna.
Lettera al prof. Betti.

VOLUME SECONDO.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

1869.

1876, April 10.
Sumner Fund.

STORIA

DELLE

BELLE ARTI IN ITALIA.

LIBRO OTTAVO.

—

SOMMARIO.

Qual forza esercita la politica de' tempi sopra le arti; e quale ne esercita sopra di esse la corte di Leone X. — Architettura in Roma al tempo di papa Leone. — Ingegno e studi di Raffaello in quest'arte. — Breve del papa, col quale il Sanzio è dichiarato soprintendente della fabbrica di S. Pietro, di cui fa il disegno. — Baldassar Peruzzi succede a Raffaello. — Notizie della sua vita e delle prime sue opere di pittura. — Studio di Baldassarre per l'architettura. — Sua particolare abilità per le prospettive. — Palazzo detto della Farnesina. — Il Peruzzi condotto a Bologna per la facciata di S. Petronio. — Storia di questa chiesa, colla quale pur si lega la storia dei tempi. — Disegni fatti per la detta chiesa di S. Petronio. — Altre opere del Peruzzi in Bologna e in Carpi. — Il Peruzzi torna a Roma. — Suo disegno per la chiesa di S. Pietro; rimasto anch'esso senza componimento. — Viene Baldassarre adoperato in prospettive e pitture di scene. — Il Sansovino è mandato a Loreto per adornare quella chiesa. — Suoi bellissimi lavori di scultura e di architettura. — Il Sansovino muore nella sua patria, dove si era dato all' agricoltura. — Lionardo da Vinci condotto a Roma; dove è gradito a papa Leone per i suoi ghiribizzi di alchimia, anzi che per la virtù del suo inge-

gno. — Partenza di Lionardo da Roma. — Michelangelo è mandato dal papa a Firenze per la facciata di S. Lorenzo; la quale poi non ha effetto. — Raffaello gode in Roma di tutti i favori della fortuna, i quali non guastano la natura del Sanzio, ma alterano un poco la prima schiettezza della sua arte. — Raffaello termina la fabbrica delle logge vaticane, e dà i disegni degli ornamenti. — Considerazioni intorno al gusto d'ornare. — Morto da Feltro. — Suoi principii e studi di cose antiche. — Chiamato in Roma, poscia a Firenze; sua celebrità e bravura nel dipingere grottesche. — Morto va a Venezia. — Sua inclinazione ai piaceri. — Andato poi nel Friuli, e fattovi alcune opere, finisce per farsi soldato. — Sua morte, ritratto e valore. — Novità e moralità introdotte da Raffaello nel magistero degli ornamenti. — Giovanni da Udine. — Suoi principii e primi studi. — Ritrova il vero modo di fare le grottesche degli antichi. — Descrizione degli stucchi ed ornamenti delle logge vaticane, sopra de' quali l'Udinese è fatto capo. — Principii di Giulio Romano. — Fatto capo della esecuzione delle figure nelle logge, si nota quel che allora devesi alla sua mano riferire. — Altri lavori nelle dette logge. — Quadro famoso della Santa Cecilia di Raffaello. — Effetti che produsse nel Francia: e considerazioni sul San Sebastiano. — Madonna dell'*Impannata*. — Raffaello sa trovare nella natura quella bellezza che più conviene alla Vergine. — Madonna del *Pesce*, e Sacra Famiglia per Leonello da Carpi. — La incisione in rame serve a divulgare la fama e le opere di Raffaello. — Marcantonio Raimondi. — Suoi studi ed intagli. — Leone X in Firenze. — I più celebri artisti sono adoperati per solenneggiare quella venuta. — Principii di Jacopo Sansovino. — Sue prime opere. — Statua del Bacco. — Apparato della facciata del duomo per l'ingresso di papa Leone in Firenze. — Dove dipinge Andrea del Sarto. — Archi fatti in quella occasione col disegno di Rosso e del Granacci. — Aristotile da S. Gallo. — Suo ingegno dispostissimo alle cose di prospettiva, e sue pitture di scene. — Raffaello torna a Firenze, condotto da papa Leone. — Suoi disegni del palazzo Uguccioni e Pandolfini. — Continuazione delle stanze vaticane. — Allusioni delle pitture dell'incendio di Borgo, della battaglia d'Ostia, e della Giustificazione, e incoronamento di Carlo Magno. — Esame della pittura dell'incendio di Borgo: in cui sono chiariti alcuni dubbi intorno all'abilità di Raffaello di fare gl'ignudi. — Espressione da lui cercata nel rappresen-

tare la detta Storia dell'incendio. — Esecuzione della Battaglia d'Ostia, della Giustificazione, e dell'Incoronamento di Carlo Magno. — Quanto sia falso attribuire a Raffaello il bello ideale nelle opere da lui fin qui eseguite in Vaticano. — Nascita di Gaudenzio Ferrari, e prime sue opere; ed aiuti prestati a Raffaello. — Sala dei dodici apostoli. — Ritratto di Leone X. — Colorito di detto ritratto. — Sue vicende. — Uso del nero di fumo fatto da Raffaello. — Altri ritratti di mano del Sanzio; e premii che ne riporta. — Quadro dello Spasimo di Sicilia. — Madonna della Perla. — Madonna di casa Rinuccini. — Tavola della Visitazione del Museo di Parigi. — Il San Giovanni della Tribuna nella Galleria di Firenze. — Bellezza del colorito di questa tela, dove il Sanzio mostra la sua abilità nel fare i paesi. — Celebre Madonna di Sisto, di cui si notano le maravigliose bellezze.

Pochi oggi ignorano come la più parte degli scrittori che si dilettano di vagare per le generalità ed astrazioni, parlando delle lettere e delle arti, o d'altre discipline, sogliono tutto riferire alla *politica dei tempi;* quasi ella sia stata non pur nell'animo, ma nelle vene e nelle ossa dei letterati e degli artefici, e abbia improntato il loro ingegno, come d'una moneta o d'una medaglia farebbe un conio. Ma quantunque noi stimiamo che non del tutto nè sempre la detta facoltà abbi a forza sull'animo e sull'ingegno degli artefici, le opere de'quali (e segnatamente quelle de'pittori e degli scultori, la cui arte è nel ritratto della immutabile natura) molte volte hanno qualità ed espressioni non punto conformi al concetto civile e religioso che si avea del tempo che le produsse, tuttavia non neghiamo che il diverso modo di reggere gli Stati non eserciti una certa forza sull'andamento delle arti, e che elle non ricevano una qualche impronta, buona o rea, dai diversi costumi delle generazioni che si succedono. Chi metterebbe in dubbio che nel secolo di Leone le arti non cominciassero a ritrarre di quella manifesta inclinazione ai piaceri, al lusso e alle mor-

bidezze? Salito quel pontefice sul primo trono del mondo, dal quale allora partivano le fila delle cose di Europa, manifestò in più vasto impero tutta l'indole del padre: e finchè potè impedire la guerra, lo fece ad ogni patto, desideroso, com'egli era, di signoreggiare in mezzo a lautezze e magnificenze.

Due pontefici furono Giulio e Leone di natura oppostissimi; conciossiachè l'uno godesse negli armeggiamenti, e l'altro (se i tempi l'avessero consentito) avrebbe meglio goduto negli agi che dà la pace. E lungo tempo sperò colle arti della eloquenza e della liberalità farsi in guisa amare ed osservare dagli altri principi, che alcun movimento senza desiderio e volontà sua non dovessero fare. Nè certo gli era fallito d'infrenare le armi europee, sì in sul trono di Francia il duodecimo Lodovico s'assise. Il quale, non avendo più rispetto a'desiderii pontificii, riaccese di nuovo la guerra che da circa due anni avea tregua. Tuttavia Leone fra lo strepito delle armi (il quale maggiormente teneva desta la sua corte) affidando le cure e il peso de'pubblici negozi al cardinal Giulio suo nipote (il quale da cardinale fu di consiglio e di valore quel che non seppe essere da pontefice; che niente alla felicità degli altri e poco alla propria provvide), non rinunziava a'piaceri; e le feste, i tripudii, e le commedie rallegravano la reggia pontificale con libertà poco conveniente pur anche ad un principe secolare. Per lo che le arti, oltre a essere molto adoperate in piacevolezze e ornamenti, fecero sempre più conoscere ch'elle erano divenute strumento della principesca magnificenza, e per conseguenza quanto più andavano perdendo di gravità, di fierezza, e di quel che oggi diciamo sentimento, tanto più acquistavano di leggiadria, di morbidezza, e anche di servile imitazione. Delle quali cose primieramente fa fede l'architettura.

In quel tempo, cioè l'anno dopo che fu assunto al pontificato Leone, era morto Bramante; e come la sua fine fu pianta dalla corte e dalla città, che avevano perduto un uomo grandissimo nell'arte, e ne' costumi gentile ed amorevole e pieno d'ogni grazia, così ridestò nell'animo di tutti i principali architetti di quel tempo, la speranza di essere adoperati a terminare la gran fabbrica di San Pietro. Parve che papa Leone volesse di quella gloria coronare il suo regno; e fatto tornare a Roma Giuliano da San Gallo, e chiamato altresì fra Giocondo veronese, che aveva nome di grandissimo architetto, die' loro il carico dell'opera. Ma, come sempre interviene, cominciarono essi un poco ad alterare il disegno di Bramante: se non che Giuliano macero dalle fatiche, ed abbattuto dalla vecchiezza, e da un male di pietra che lo crucciava, dopo poco tempo fu costretto a tornarsene a Firenze, dove si morì d'anni settantaquattro: e il carico ch'egli aveva avuto in Roma, fu dato a Raffael d'Urbino. Del cui ingegno nell'architettura è mestieri che io dica alquante parole. Aveva egli cominciato a studiare quest'arte fin da quando era con Pietro Perugino; nel qual tempo, veramente felice per le arti del disegno, gli artefici non si tenevano abbastanza fondati in una professione, se le altre eziandio, come fra loro affini, non abbracciavano. Andato il Sanzio a Roma per opera di Bramante suo concittadino, ebbe, stando con lui, la più bella opportunità per intender meglio e studiare le cose dell'architettura. Di cui porse un primo saggio nella pittura della scuola d'Atene, dove ritrasse quell'edifizio con tutta quella prospettiva e bellezza, che avrebbe potuto trovare il più abile e pratico architetto; di maniera che fu chi disse che lo stesso Bramante gli avesse fatto il disegno. Certo è che Bramante innanzi di morire lo raccomandò a papa Leone, perchè volesse

servirsene anche come architetto: e gli piacesse commettergli la esecuzione del San Pietro, sperando forse che Raffaello avrebbe seguitato fedelmente il suo concetto. Nè il papa lasciò senza effetto il desiderio del Lazzari, e dichiarò il giovane Sanzio soprintendente di tutta l'opera, con un Breve che giova riferire. *Poichè oltre l'arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente, anche siate stato reputato tale dall'architetto Bramante in genere di fabbricare; sicchè egli giustamente reputò nel morire che a voi si poteva addossare la fabbrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del Principe degli Apostoli, e voi abbiate dottamente ciò confermato coll'aver fatto la pianta, che si desiderava, di questo tempio; noi che non abbiamo maggior desiderio, se non che questo si fabbrichi con la maggiore magnificenza e prestezza che sia possibile, vi facciamo soprintendente a quell'opera, con lo stipendio di 300 scudi d'oro, da pagarsi ogn'anno, da'presidenti de'danari, che son pagati per la fabbrica di questo tempio, e che vengono in mano nostra. E comando che senza ritardo anche ogni mese, ogni volta che da voi sia domandato, vi sia pagata la rata a proporzione del tempo. Vi esortiamo di poi, che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa che nell'esercitarlo mostriate di aver riguardo alla propria stima e al vostro buon nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane, e correspondiate alla speranza che abbiamo di voi, e alla paterna nostra benevolenza, e finalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tempio, che sempre fu in tutto il mondo più grande e santissimo: e alla nostra divozione verso il Principe degli Apostoli. Roma, 7 agosto, nell'anno secondo* (cioè 1515). Così i principi d'allora sapevano onorare e confortare i grandi artefici. E quanto alla pianta che fece Raffaello del tempio

di San Pietro, dobbiamo saper grado al Serlio, che nella sua opera ce ne ha conservato il disegno. Pare che Raffaello si proponesse di ridurre a più compiuta e determinata forma il pensiero di Bramante, conservando la croce latina, che è pur la forma delle antiche basiliche. E dove il suo modello fosse stato mandato ad esecuzione, sarebbe certamente il gran tempio riuscito il più mirabile che avesse prodotto l'architettura moderna, maggiormente ingentilita dall' arte antica. Ma innanzi venne a morte Raffaello che il disegno fosse condotto: nè altro da lui si può veramente riconoscere, se non che d'avere insieme con fra Giocondo, rinforzata e renduta gagliardissima, con nuovi sodissimi fondamenti, l'opera lasciata da Bramante, che per quella sua fretta, altrove accennata, in più luoghi minacciava rovina.

A succedere a Raffael d'Urbino nella fabbrica di San Pietro fu scelto Baldassarre Peruzzi. Ma di costui importa conoscere lo ingegno e le diverse opere, che gli avevano dato grandissimo nome così nella pittura come nell'architettura. Intorno alla origine del Peruzzi non sono d'accordo gli scrittori. Firenze, secondo il Vasari, Volterra e Siena, combatterono per lui, quasi per un altro Omero; giacchè il padre di Baldassarre (anch'esso da annoverare fra que'cittadini, che ingranditi colla mercatura facevano parte della nuova nobiltà fiorentina, e per ciò anch'esso impigliato in quelle guerre civili che recavano l'ultima rovina alla repubblica) dicono che si trasferisse a Volterra, sperando in questa città di avere quella quiete che nella sconvolta patria non trovava: e tolto moglie, n'ebbe questo figliuolo che chiamò Baldassarre. Ma saccheggiata indi a non molto Volterra, fu forzato il Peruzzi, che aveva la guerra dietro, quanto più egli cercava la pace, di fuggirsene a Siena; dove ebbe quella seconda vita, che è nella educazione dell'ani-

mo e dell'ingegno; e però fu creduto e chiamato Baldassarre sanese. Ora il P. della Valle in quelle sue lettere senesi vuole che il Vasari prendesse un farfallone, e che nulla questo Baldassarre avesse a fare coll'antica famiglia de' Peruzzi passati in Volterra, e poi in Siena; ma sì bene in Accaiano, villa in quel di Siena, nascesse, e poi s'educasse in città. Il frate cita più d'un documento, che bisognerebbe ben esaminare e verificare; giacchè non sempre l'arrecar in mezzo documenti (e a' dì nostri anche le falsità si fanno resultare per via di documenti, ne' quali affogano miseramente le opere) non sempre è riprova infallibile di verità. Ma lasciamo che di ciò disputino gli eruditi: bastando a noi potere affermare con certezza, ch'egli nacque, visse e morì nella miseria, indegna d'un uomo che coll'ingegno accrebbe tanto onore alla sua età. Primi suoi studi furono il disegno e la pittura; dove imitando le cose vive e naturali, secondo che vedeva praticare da' migliori maestri, fece maraviglioso acquisto; di cui diede alcuni saggi in Volterra, che gli meritarono la grazia di parecchi cittadini, e segnatamente quella d'un tal Pietro pittore volterrano, che lo condusse seco a Roma nel tempo che regnava papa Alessandro IV, al quale il detto pittor volterrano lavorava alcune cose in palazzo. Morto quel papa, si pose Baldassarre in bottega del padre di quel Maturino, che doveva essere, come vedremo, uno de' più eccellenti discepoli del Sanzio. Con lui il Peruzzi fece in pochi giorni un quadro di Nostra Donna, molto bello, che maravigliò il maestro e chiunque lo vide, e lo fece venire in sì buon credito, che gli furono date a fare nella chiesa di San Rocco a Ripa due cappellette a fresco; e poi fu condotto a Ostia, dove nella rôcca dipinse di chiaroscuro alcune bellissime istorie, fra le quali è ricordata dal Vasari e dal Borghini una battaglia, se-

condo che usavano combattere gli antichi Romani; non con arme da fuoco, pestifera invenzione di altra età; ma con quelle armi, per le quali rimaneva vincitore chi avesse avuto mani e braccia e petto e animo più gagliardi.

Tornato a Roma dopo questo lavoro, che lo fece salire in maggior fama, l'amicizia di Agostino Ghigi, che, come più volte abbiam notato, amava e favoriva gli artefici, non mancò a chi non pur coll'arte, ma con la comune patria gli si raccomandava. Ci dice il Vasari *che potè con l'ajuto di tanto uomo trattenersi a studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura, nelle quali per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo maraviglioso frutto.* E il frutto maraviglioso fatto nell'architettura lo condusse ad acquistarsi nella pittura una lode, che più particolarmente lo fece dagli altri distinguere, nessuno mostrandosi più valente di lui nelle prospettive. Della quale abilità volle subito valersi il pontefice Giulio II in un corridore di palazzo, terminato allora, dove Baldassarre dipingendo di chiaroscuro tutti i mesi e gli esercizi che si fanno per ciascun d'essi in tutto l'anno, vi ritrasse infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi ed altre fabbriche con bella invenzione in quel luogo accomodate. La facciata di M. Ulisse da Fano, e quella che è dirimpetto, gli accrebbero fama. Ma più gliene diedero le cose che fece per adornare il palazzo della Farnesina, che col proprio disegno innalzò all'amico Ghigi, il quale non si può lodar meglio che dicendolo con le parole del Vasari, *non murato, ma veramente nato.* In esso è la sala dentro fatta in partimenti di colonne, figurate in prospettiva, le quali è cosa miracolosa come la facciano con istrafori parere assai maggiore che non è realmente. E non è meno stupenda la maraviglia nella loggia di fuori che guarda il giardino,

dove sono alcune storie di Medusa e di Perseo, ed evvi insieme un ornamento tirato in prospettiva di stucchi e colori con tanta perfezione, che agli artefici più eccellenti pareva di rilievo. Narra il Vasari, che avendoci un giorno menato Tiziano per veder quell'opera, non gli riusciva in nessun modo di fargli credere che fusse pittura. Così il Peruzzi arricchì quel luogo, sì che fusse in ogni parte degno di quella Galatea, suprema opera di leggiadria condotta dal Sanzio. Ma del valore di Baldassarre nella pittura e nella prospettiva non rende minor chiarezza la storia della Presentazione ch'ei condusse in fresco nella chiesa della Pace: la quale per suo studio fu disegnata da Annibale Caracci, e quantunque alterata da'risarcimenti, pure ancora fa l'effetto di grandissimo stupore e diletto a chi la rimira.

Cresciuta la fama di questo insigne artista e spartasi per le città d'Italia, fu condotto a Bologna per la facciata di San Petronio. Di questa chiesa non fia discaro conoscere brevemente la storia: la quale mi fa risovvenire di quegli anni turbolenti che ebbe Bologna; dove dell'antica repubblica non rimanevano che alcune forme, quasi pretesto, come in Firenze nel secolo di poi, perchè poche famiglie potenti e ambiziose s'accapigliassero e guerreggiassero a fine d'insignorirsi della città. Sul finire del trecento ribollivano ardentemente le due parti de'Raspanti e de'Scacchesi, e da capo venivano alle mani, e le passate ingiurie ferocemente rinnovavano, cercando a tutta forza l'una di abbassar l'altra: sicchè la città indebolita ed oppressa da quelle intestine guerre e da quelle furiose cupidità di uomini che non volevano cedere, nè riuscivano a vincersi, cadde nelle mani del Bentivoglio, che se ne fece quasi assoluto signore. Ma ancor qui è da confessare che in que'contrasti, comecchè infine non partorissero che la servitù della patria,

pure nel tempo ch' essi bollivano, davano agli animi un certo vigore e risoluzione in ogni cosa, e un desiderio di soverchiare l' altre città nelle opere dell' arte, allora il più certo e manifesto segno della grandezza de' popoli. Sorgeva in quel tempo il duomo di Milano, e con quella sua ricca e stravagante e forestiera architettura destava nell' Italia superiore la più grande maraviglia. Onde i Bolognesi, dei quali non è forse in Italia gente più tenera della terra natale, vollero nello stesso anno mostrare, che ancor essi avevano animo e facoltà d' innalzare un tempio, che per grandezza e magnificenza potesse stare co' più famosi d' Italia; e il dì 20 ottobre del 1388 fu per decreto pubblico ordinata la edificazione della chiesa in onore di S. Petronio, protettore della città; la quale per altro non ebbe principio che nel luglio del 1390. E pare, secondo una scrittura autentica trovata nel passato secolo, che il primo architetto fosse quell' Antonio Vincenzi, o di Vincenzo, della stessa Bologna, che era stato de' riformatori, e poi fu uno degli ambasciadori alla repubblica di Venezia. Il Cicognara, volendo in qualche maniera soddisfare alla più vecchia credenza, che il primo architettore di San Petronio fosse M. Arduino, suppone che il Vincenzi, come uomo di Stato, e intendente dell' arte, non fosse che un direttore o sorvegliatore dell' opera affidata all' Arduino. Ma lasciando, com' è nostro uso, dall' un de' lati così fatte questioni, la fabbrica fu cominciata con quella maniera d'architettura che più dominava nella Lombardia, ma pe' travagli ch' ebbe di poi la città, rimase parecchi anni interrotta: nè fu più terminata secondo il primo modello, fatto di pietra e gesso, e della grandezza, che stesse in proporzione d' una dodicesima parte coll' edifizio, affin di conoscere meglio e più fondatamente l' effetto dell' opera. Tanto i nostri antichi curavano che le

fabbriche pubbliche riuscissero degne della città che le innalzava. La qual cura non ebbero meno i Bolognesi nella costruzione della facciata della sopraddetta chiesa. Imperocchè, restando questa a fare (come quella che è sempre lo scoglio maggiore degli architetti che vengono dopo, dovendo in qualche maniera esprimere, quasi prologo d' un poema, tutto il concetto della fabbrica così nell' interno come nell' esterno) non facilmente si contentarono de' primi disegni, e continuarono per più secoli a farne fare: nè mai permisero che il favore e la briga facessero andare innanzi chi avesse dovuto rimanere indietro. In somma basta entrare nella prima stanza della così detta Residenza della reverenda Fabbrica di San Petronio, per vedere la quantità de' disegni fatti per quella facciata in diversi tempi e da diversi architetti. Fra' quali fu il Peruzzi, che ne fece due, uno alla moderna, e l' altro alla tedesca, che pure si serbano nella sopraddetta Residenza, *come cosa*, dice il Vasari, *veramente rara, per aver egli in prospettiva di maniera squartata e tirata quella fabbrica, che pareva di rilievo.* Stando Baldassarre in Bologna, fece ancora il disegno della porta della chiesa di San Michele in Bosco; ed al conte Gio. Battista Bentivoglio fece di chiaroscuro una Epifania, che poi Agostino Caracci intagliò in tre rami diversi, per essere opera maravigliosa e piena di bellissime prospettive. Passato quindi a Carpi, fece il modello del duomo di quella città, secondo le regole di Vitruvio, e riuscì assai bello, e nel medesimo luogo die' principio alla chiesa di San Niccola; la quale non potè condurre a fine, essendo stato forzato di tornare a Siena per fare i disegni delle fortificazioni di quella città.

Tornato in ultimo a Roma, dopo essere stato da papa Leone in diverse cose adoperato, fu posto nella fabbrica di San Pietro: e parendo a quel pontefice, se-

condo narra il Vasari, che il disegno di Bramante fusse troppo grande edifizio, e da reggersi poco insieme, ne fece Baldassarre uno nuovo, che è riportato da Sebastiano Serlio nel terzo libro della sua Architettura: e si conosce che doveva formare una croce greca con l'altar maggiore nel mezzo, con quattro porte alle estremità che facevano un mezzo cerchio; e tra queste estremità era luogo a quattro sagrestie, sopra le quali si potevano fare campanili per ornamento. La cupola, del diametro di palmi centottantotto sarebbesi innalzata sopra quattro grandi piloni intorno all'altar principale, ed altre quattro cupole di palmi sessantacinque ne' lati della gran croce. Di questo magnifico e ingegnosissimo modello del Peruzzi, rimasto ancor esso imperfetto, si servirono gli architetti che vennero dipoi, i quali meglio avrebbero fatto se l'avessero condotto fedelmente ad esecuzione. Ma egli era destino che quella fabbrica eterna dovesse essere seguitata con interrotta e disforme architettura, perchè quanto più in essa si cercasse la perfezione, tanto più l'opera manco perfetta riuscisse. Desiderio ed animo di vederla compita avrebbe avuto papa Leone; ma il ritrovarsi spesso esausto di denari per le guerre continue e fierissime, delle quali era mantice la sua instabile ambizione, e l'esser vissuto assai meno che il vigore della età non gli faceva sperare, furono cagione che sotto il suo pontificato, non meno che sotto quello di Niccolò V e di Giulio II, la gran basilica restasse senza il suo termine. Onde il Peruzzi potè essere adoperato in altre opere, e specialmente in quelle prospettive e pitture di scene, nelle quali il papa prendeva il maggior diletto che uomo possa desiderare. E oltre alla storia di Giulia Tarpea, che Baldassarre dipinse a concorrenza di altri pittori nell'apparato di Campidoglio, quando fu dato il bastone di Santa Chiesa al duca Giu-

liano de' Medici, ricordano gli storici alcune bellissime scene per commedie, e segnatamente quella che fece stupire il mondo, per la oscenissima *Calandra* del Bibbiena. La quale scritta da uno, che poi vestì la porpora de' cardinali, e recitata con ogni pompa al cospetto del papa, basterebbe a mostrare l'indole di quella corte. Per altro come la sopraddetta Calandra fu una delle prime commedie in prosa che fussero ricevute con piacere e con applauso in Italia, così le scene lavorate dal Peruzzi, riuscite maravigliosissime, apersero, come nota il Vasari, la via a coloro che ne fecero poi ne' tempi susseguenti.

Fra gli altri architetti e scultori chiamati in Roma, e adoperati al tempo di papa Leone, fu il Contucci da Sansavino. Era in quel tempo grandissimo e continuato desiderio ne' pontefici di abbellire e onorare il tempio di Loreto, affinchè maggiormente quella divozione aumentasse. Nè Leone X volle mostrarsi da meno degli antecessori nel decorare la diletta chiesa; e subito vi mandò il Sansovino, perchè in più compartimenti ornasse di marmi e di sculture tutto l' esterno della santa camera, seguitando il disegno lasciato da Bramante, e descritto minutamente dal Vasari, insieme coll' opera del Sansovino. Il quale scompartì con ricco e bell' ordine nei sottospazi, le storie della vita della Nostra Donna, da lui lasciate imperfette, e terminate da altri scultori; fuor che la storia dell' Annunziazione, che è nello spazio maggiore, tutta condotta da Andrea, *con tanta bella grazia,* dice lo storico aretino, *che non si può veder meglio, avendo fatta la Vergine intentissima a quel saluto, e l' angelo ginocchioni, che non di marmo, ma pare veramente celeste, e che di bocca gli esca* Ave Maria. *Sono in compagnia di Gabbriello due altri angeli tutti tondi e spiccati, uno de' quali cammina appresso di lui, e*

l'altro pare che voli. Due altri angeli stanno dopo un casamento in modo traforati dallo scarpello, che paiono in aria, e sopra una nuvola traforata, anzi quasi tutta spiccata dal marmo, sono molti putti che sostengono un Dio Padre che manda lo Spirito Santo per un raggio di marmo, che partendosi da lui tutto spiccato, pare naturalissimo, siccome è anco la colomba, che sopra esso rappresenta esso Spirito Santo; nè si può dire quanto sia bello e lavorato con sottilissimo intaglio un vaso pieno di fiori, che in questa opera fece la graziosa mano di Andrea; il quale nelle piume degli Angeli, nella capigliatura, nella grazia de' volti e de' panni, ed in somma in ogni altra cosa sparse tanto del buono, che non si può tanto lodare questa divina opera, che basti.

Non saprei dire se sia più giusto nel guardare la scultura del Contucci, o nel leggere questa descrizione del Vasari, che ho voluto tutta recare, per far piacere a quelli (e son pochissimi) che amano ancora in Italia la bella lingua e il bello stile. Tornando al Sansovino, non fu egli solamente tenuto in Loreto come scultore, ma ebbe altresì ordine dallo stesso papa di continuare il palazzo della Canonica, seguitando ancor qui il modello lasciato da Bramante, comecchè nè pur dal Sansovino fusse quella gran fabbrica terminata. Trovandosi Andrea in Loreto nel tempo che fu bisogno di fortificare quella città, non essendo allora parte d'Italia che non avesse a tollerare i disastri della guerra, fu anche in ciò adoperato il suo ingegno, e con sì buon successo, che meritò le lodi di persona autorevolissima in guerra, che fu Giovanni de' Medici, cognominato dalle Bande Nere.

Mentre il Contucci si travagliava in Loreto in tutte queste opere per commessione di papa Leone, contano gli storici che egli avesse di vacanza quattro mesi dell'anno per suo riposo; i quali soleva consumare al

Monte, sua patria. Fu in questo tempo che si fabbricò una comoda casa per sè, e comperati molti beni, prese grandissimo diletto nell'agricoltura, senza che lasciasse perciò le cose dell'arte. Ed opere lodatissime furono tenute il piccolo chiostro a' frati di Sant'Agostino, e il tramezzo e pergamo della loro chiesa, oltre a' diversi disegni che fece per Arezzo. Ma affaticandosi troppo Andrea nel coltivare quelle sue terre, prese un giorno, che s'era posto a tramutare certi pali da luogo a luogo, una calda, che d'anni sessantotto lo condusse al sepolcro. Ciò fu cagione che tante sue opere mirabili rimanessino interrotte; le quali per certo avrebbono accresciuto splendore al suo nome, comecchè già per le cose terminate fosse salito alla suprema altezza dell'arte; onde non a torto qualcuno scrisse che se fu scultore in quella stagione da competere con Michelangelo, era desso. Il quale oltre alla professione dell'arte, fu persona, come narra il Vasari, *assai segnalata; perciocchè fu nei discorsi prudente, e d'ogni cosa ragionava benissimo. Fu provvido e costumato in ogni sua azione, amicissimo degli uomini dotti, e filosofo naturalissimo. Attese assai alle cose di cosmografia, e lasciò ai suoi alcuni disegni e scritti di lontananze e di misure.* Dei discepoli di Andrea accadendo favellare più sotto, qui ad onor di lui aggiungeremo (recando pure le parole del Vasari, che meglio non si potrebbe dire) che sono a lui l'architettura e la scultura molto obbligate, *per aver egli nell'una aggiunto molti termini di misure ed ordini di tirar pesi, ed un modo di diligenza che non si era per innanzi usato; e nell'altra avendo condotto a perfezione il marmo con giudizio, diligenza e pratica maravigliosa.*

La coronazione di papa Leone fu una delle maggiori e più splendide solennità del secolo decimosesto. In quella occasione Giuliano de' Medici condusse a Roma Lionardo

da Vinci: che è cosa notabilissima, non tanto per le opere che vi fece, avendo poco operato che fosse degno della sua sovrumana virtù, quanto per maggiore testimonianza del gusto di papa Leone. Il quale non per altro accolse Lionardo con grazia e favore, che per essere da lui divertito in cose di alchimia. E fu allora che fece tutte quelle pazzie, che il ghiribizzoso e stravagante ingegno di lui ad ogni ora gli suggeriva. E chi sa quanto avrà riso e goduto papa Leone nel vedere quel ramarro trovato da un vignaiuolo di Belvedere, col quale Lionardo faceva fuggire per paura tutti gli amici, e più ancora per quelle budella di castrato, che gonfiandole a dismisura, cacciava da una stanza quante persone v'erano? Ma quando Leone invitò Lionardo a piacergli colla pittura, perdè la sua grazia. Avvezzo egli a godere nel Sanzio di quella portentosa facilità e pieghevolezza ad ogni genere, non sapeva tollerare il modo lungo e infinitamente considerato del Vinci. Il quale, innanzi di por mano a un'opera, faceva mille pensieri e sperimenti, nè si mostrava mai abbastanza contento di alcuno. Narra il Vasari che, sendogli da esso papa allogata un'opera, subito cominciò a stillare olii ed erbe per far la vernice; perchè fu detto da Leone: *Ohimè costui non è per far nulla, dacchè comincia a pensare alla fine innanzi del principio dell'opera.* Il qual giudizio mentre che da una parte mostra la vana e ambiziosa arroganza di chi voleva interpretare la sapienza di un uomo che aveva mente e animo superiore a' papi e a' principi, dall'altra mostra con qual animo Leone amava e favoreggiava le arti.

Ma non per questo il Vinci si mosse, nè rinunziò al fine ch'egli aveva sempre avuto di cercare nell'esercizio della sua arte perfezioni sopra perfezioni, come disse il Vasari. Onde veggendo che la stanza di Roma

non era per lui, dopo avervi fatto un quadretto per M. Baldassar Turini, datario pontificio, e una Sacra Famiglia, se ne partì incontanente, e andò in Francia. La qual subita partita di Lionardo da Roma attribuiscono altresì gli storici alla emulazione di Michelangelo e di Raffaello; i quali presso la corte del pontefice allora tenevano i primi onori; nè il Vinci era uomo da contentarsi de' secondi, massime nella pittura, sapendo come egli aveva aperta la via alla perfezione di quell'arte: nè discredo che nella detta Sacra Famiglia, probabilmente fatta per papa Leone, avvicinasse tanto la sua maniera a quella del Sanzio, da mostrare che potendo egli in vecchiaia operare in modo che l'opera sua, se non vi avesse posto il nome (e fu una delle poche dove il Vinci scrisse il suo nome), sarebbesi potuta credere di mano di Raffaello, era segno certissimo che da' suoi primi esempi scaturì tutta quella bellezza, che tanto ammiravano nell'Urbinate. Felice età, che si disputavano il primato della gloria nelle arti un Michelangelo, un Raffaello e un Lionardo.

Partito Lionardo, era rimasto il campo della prima gloria in Roma fra Michelangelo e Raffaello; l'uno dei quali, fornita la pittura della Sistina, avea rimesso mano all'opera della sepoltura di papa Giulio; quando il nuovo pontefice di nuovo lo interruppe; perciocchè, essendogli venuto voglia di fare la facciata di San Lorenzo di Firenze, per lasciare alla sua patria un monumento di sua real magnificenza, e non parendogli che a tanta opera fosse uomo più capace di Michelangelo, mandò per lui, e fattogli fare un disegno, gl'impose che andasse a Firenze, e sopra di sè togliesse tutto quel carico. Non giovò al Buonarroti di scusarsi il più che potè, allegando di essere obbligato a' cardinali Santi Quattro ed Aginense per la sepoltura; chè il papa rispo-

stogli che avrebbe pensato egli a contentar que' due, e promesso altresì che gli avrebbe in Firenze lasciato lavorare le figure di detta sepoltura, volle risolutamente che obbedisse; e piangendo (dicono sì il Vasari e sì il Condivi) partissi Michelangelo da Roma. Nel lavoro d'una facciata richiedesi l'opera così degli scultori come degli architetti; ma sendo Michelangelo nell'una e l'altra professione maestro, non volle altri che lui, e ricusando ogni guida nell'architettura, per la quale molti artefici avevano concorso e fatto diversi disegni, fece egli un modello, il quale per molto tempo fu creduto quello di legno, che stato parecchi anni nel ricetto della libreria di San Lorenzo, fu poi trasportato nella scuola d'architettura della fiorentina Accademia delle belle arti. Oggi non tutti hanno la stessa opinione; di che noi lasceremo ad altri disputare. Ma il modello di Michelangelo, qualunque esso fusse, non andò in opera, colpa delle vane e instabili voglie di papa Leone. Al quale essendo stato scritto che nelle montagne di Pietrasanta, nel dominio fiorentino, all'altezza del più alto monte, detto l'Altissimo, erano marmi della medesima bontà e bellezza che quelli di Carrara, fece assapere a Michelangelo che andasse a Pietrasanta e a Seravezza, e vedesse se così era come di Firenze gli avevano scritto.

Era Michelangelo, quando gli giunse quest'ordine del papa, andato per l'appunto a Carrara per condurre i marmi, non solamente per la facciata, ma ancora per la sepoltura di papa Giulio, credendo, come da Leone gli era stato promesso, di poterla seguitare. Onde a un tratto fu forzato lasciare ogni cosa, e condursi a Seravezza; dove, dice il Condivi, *trovò marmi molto intrattabili e poco a proposito; e sebben fossero stati a proposito, era cosa difficile e di molta spesa il condurgli alla marina; perciocchè bisognava fare una strada di*

parecchie miglia per le montagne, per forza di picconi, e pel piano con palafitte, come quello che era paludoso. Ne scrisse il tutto al pontefice; il quale nondimeno credendo più agli altri che a lui, ordinò che si facesse la strada, e i marmi di Seravezza si conducessero. Erano state già portate alla marina cinque colonne di giusta grandezza, anzi una di esse era già venuta nella piazza di San Lorenzo, quando a un tratto il pontefice cangiò volontà, e volto altrove il pensiero, quelle colonne rimasero in sulla marina senza alcuno effetto; e Michelangelo tornato a Firenze, e veduto al tutto spento il fervore del papa, lungamente stette gittando via il tempo or in una cosa ed ora in un' altra con suo grandissimo rammarico.

Frattanto, rimasto in Roma Raffaello, senza i due più grandi competitori, era salito in tanta reputazione, che maggiore non poteva ottenere: conciossiachè tutti gli artisti, di cui fiorivasi Roma, e molti che ogni dì vi arrivavano, si davano a lui, giovine, per discepoli e seguaci. Ad un uomo adunque sì eccelso, sì celebrato, sì adorato, il quale poteva disporre di quanti migliori ingegni avesse l' arte, erano rivolti gli occhi di tutto il mondo, e particolarmente quelli della corte che il teneva a' suoi servigi. Dove dal pontefice era accolto non più come suddito, ma come amico e famigliare; e nessuna cosa d' arte si deliberava, senza che ne fosse consigliere, direttore e arbitro. Questo accorgimento avevano i principi di allora, di non accumulare i loro favori che in uomini renduti celebri, e degnamente celebri, dal pubblico testimonio, che non mentisce. I quali favori per altro sebbene non guastarono l' aurea natura dell' insigne artista, che in mezzo a tanta copia di onori si conservò sempre il medesimo; buono, cortese, modesto, leale, affettuoso, benefico; nondimeno alterarono un poco

la sua arte; perchè, venendo i detti favori da una corte che amava di allettare e di essere vanamente allettata, piuttosto che di ammaestrare ed essere utilmente ammaestrata, lo fecero apparire manco tenero della semplicità e gravità da lui mostrata nei soggetti fino allora eseguiti; essendo stato chiamato prima ad abbellire la reggia con architetture e ornamenti, ed in processo di tempo a rallegrarla con mitologie, e in fine a servirla con uffizi e cariche, che gli diedero occasione a studiare più le cose antiche che le vive e le naturali. Chè se bene tutto ciò non facesse mai cadere dalla sua eccellenza Raffaello, destinato a vincere qualunque men che buona usanza, pure a quando a quando, e in alcune opere mostrò di ritrarre del genio non ottimo del secolo che declinava, e che a lui rimaneva a percorrere per altri pochi anni. Di tutte queste cose, ora accennate in generale, faremo oppurtuna e particolare disamina, notando coll'esempio delle opere, quanto e fin dove l'arte di Raffaello si alterò. Incominciamo intanto dalle architetture e dagli ornamenti.

Dopo la morte di Bramante, che in qualità di sommo architettore serviva la corte pontificia, e già aveva poste le fondamenta all'edifizio delle così dette logge vaticane, fu chiamato Raffaello, il quale aveva mostrato ch'egli non s'intendeva meno d'architettura che di pittura, a continuare l'innalzamento; e nel tempo stesso ordinare e vegghiare tutti i lavori da fare nella reggia de'pontefici. Dice il Lanzi che il Sanzio osservò qual lusso ad essa meglio convenisse, e fece sì che dalla casa di Leone si dovessero tôrre in avvenire per tutta Europa i migliori esempi di magnificenza e insieme di gusto. Cominciò dal fare un modello di legname con maggior ordine e ornamento, che non avea fatto Bramante, e secondo quello fu condotta a termine la mara-

vigliosa fabbricazione delle logge, che a guisa di portico si girano intorno. Fece poi i disegni degli ornamenti, degli stucchi e delle storie che vi si dipinsero; intorno a' quali non sarà certamente superfluo fare alcune considerazioni.

Non v' ha dubbio che il gusto d' ornare non sia più d' ogni altra cosa soggetto alla fantasìa e al capriccio degli uomini. I quali se imbizzarriscono spesso intorno alle invenzioni de' componimenti storici, dove la natura e lo studio insegnano la verace via della più perfetta e non mutabile bellezza, molto più è facile, che in opere, dove infinitamente più vaga e incerta riesce l' imitazione del naturale, facciano sfoggio di bizzarrie e di stravaganti e mutabilissime fantasie; e frattanto ogni età stima migliore il proprio gusto. E credo perciò che Vitruvio in quella sua costante severità d' immaginare le cose, abborrisse il costume di ornare gli edifizii, dicendo cotal genere di pittura, creatore di mostri e di portenti, che in natura non sono. Ma sebbene gli ornamenti sieno per lo più effetto di sconvolta e capricciosa fantasia, tuttavia non è negato di conoscere se i capricci e le bizzarrie delle tante maniere d' ornare, che qui saria lungo e superfluo discorrere, sieno prodotte da una generazione civile e illuminata, e manifestamente illustre e gloriosa per gravi opere d' intelletto e d' invenzione, ovvero da una generazione di servile ignoranza e di abbietta superstizione. Veramente mostrerebbe poco senno e nessuna civiltà chi anteponesse al gusto d' ornare degli antichi Greci e Romani, uomini liberi, incomparabilmente civili, e potentissimi del pensiero e d' ogni altra opera d' ingegno e di mano, il gusto d'ornare di quelle bestie, e peggio che bestie, del Medio Evo. Nè vale che all' età nostra piaccia più il così detto gotico de' tempi barbari, che l' altro stile; perchè ognun sa

quanto l'età nostra sia misera d'intelletto e di gusto, non ostante la continua e ventosa millanteria ch'ella fa di civiltà e di sapienza, come i viziosi che lodano ed esaltano tutte le virtù. E se non fosse increscevole il dirlo, affermerei che meriterebbe di tornare a godersi quelle torture, quei roghi, que' duelli, que' veleni, e tutte le altre infamie della mezza età, dacchè tanto le vagheggia col pensiero. Chi sa che così procedendo non le tocchi in sorte. Ma torniamo a Raffaello: testa non gotica, e vissuto in un tempo nemico della gotica barbarie. Il quale non a' giorni infelicissimi di Costantino e di Giustiniano, nè a quelli ancor più tristi de' Longobardi, e di Carlo Magno e suoi infausti successori; ma bensì a' secoli più gloriosi di Grecia e di Roma rivolse gli occhi, per cercare esempi di gusto nell' ornare la reggia pontificale.

Nella qual ricerca non vuolsi tacere che di alquanto tempo il Sanzio era stato preceduto da un certo Morto di Feltro, che è il medesimo di quel Pietro Luzzo da Feltro, detto Zarato o Zarotto, del quale parla il Ridolfi nella Vita di Giorgione di Castel Franco. Costui essendo persona malinconica ed astratta nella vita com'era nel cervello e nelle novità, si diede a studiare le anticaglie, e segnatamente quegli ordini di facce e spartimenti di vôlte e stucchi e pitture, che presero il nome di grottesche dalle grotte, che tali erano divenute le più belle fabbriche antiche rimaste sotterra, e coperte da nuovi edifizi. E ben Morto può dirsi il primo che facesse rivivere quel gusto, non restando, come narra il Vasari, di vedere in Roma sotterra ciò che potè di grotte antiche, e d'infinitissime vôlte; e andato a Tivoli, stette molti mesi nella villa Adriana, e disegnò tutti i pavimenti e grotte che erano in quella sotto e sopra terra; quindi trasse a Pozzuolo, e dalle muraglie che ivi

trovò piene di grottesche di rilievo, di stucchi e di pitture, cavò infiniti disegni; come pure dalle antiche sepolture della Campania, e da que' templi e grotte del Frullo ogni minima cosa ritrasse; nè le spiagge di Baia, delizia un tempo de' romani signori, gli porsero meno da studiare e disegnare in tutti quegli edifizi guasti e storiati. Per sì lunga ed amorevole fatica divenuto celebre in detta professione, talchè nessuno allora poteva con lui paragonarsi, lavorò parecchi mesi in Roma nelle camere papali, e in Castel Sant'Angelo nel tempo che vi dipingeva il Pinturicchio, chiamato da Alessandro VI; e delle grottesche che Morto fece in quel luogo, destinato a vedere tante nefandezze e sporcizie, fu assai lodato e commendato dagli artefici. Laonde stimando potere nelle figure acquistare la stessa fama ottenuta nel magistero delle grottesche, a quelle si volse; e sentendo il grido che i cartoni di Lionardo e di Michelangelo levavano, e il profitto che dallo studio di essi ritraevano i più valenti artefici, si condusse a un tratto a Fiorenza. Dove veduto le opere, e assaggiatone il sublime e difficile esercizio, s'accorse che la natura lo aveva creato per le grottesche, e a quelle subitamente fe' ritorno. Nè si partì di Firenze senza lasciarne alcuni bellissimi saggi: avendo dipinto a Pier Soderini, allora Gonfaloniere, la camera del palazzo a quadri di grottesche, le quali, dice il Vasari, *bellissime furono tenute*, e a maestro Valerio frate de' Servi fece un vano d'una spalliera, che lo stesso Vasari chiama *cosa bellissima*, oltre alle varietà e bizzarre grottesche che dipinse in una camera per Agnolo Doni. Venutogli a noia Firenze, come quello che era il più instabile e capriccioso uomo del mondo, andò a Venezia, e si mise ad aiutare il famoso Giorgione, quando dipingeva nel Fondaco de' Tedeschi; dove Morto fece gli ornamenti di quell'opera. Così non vi fosse andato, se

è vero quel che narra il Ridolfi; perchè non sarebbe stato cagione di morte sì acerba a uno de' più chiari lumi della pittura italiana. Quel biografo racconta che il Feltrino sviasse di casa a Giorgione una femmina da lui amata fuor di misura, onde accorato si morì, e certo Luzzo era tale che non l' avrebbe perdonato a femmina alcuna; e non per altro dimorò tanto in Venezia, che per trovarvi piaceri e libidini da sbramare a sazietà. Il che rende probabile il detto racconto del Ridolfi. Il quale dall' altro canto ci sembra manifestamente fallace, e da non meritare fede quando dice che Morto era scolare del Barbarelli; perocchè gli anni dell' uno e dell' altro, come giudica il Lanzi, ci fanno conoscere senza dubbio alcuno che non istette con lui come discepolo, ma sì bene come aiuto e compagno. Finalmente, tirato dalla sua instabilità, se n' andò nel Friuli a far opere; nè molto vi dimorò; perchè sentendo che la Signoria di Venezia soldava gente per la prossima guerra di Schiavonia, deliberò di mutare i pennelli in armi; ed entrato in quella milizia divenne in breve tempo capitano; onde, volendosi segnalare nella nuova professione, più che non avea fatto nella pittura, andò valorosamente innanzi nella fiera battaglia che si appiccò a Zara; e combattendo rimase morto d' età d' anni quarantacinque. Se il ritratto che è nella preziosa collezione della Galleria di Firenze, dov' è figurato con un dito rivolto verso un teschio, come per risvegliare il pensiero della morte, potesse dirsi con certezza suo e di sua mano, aremmo non solo l' effige di lui, piena di malinconica espressione, ma altresì una prova felicissima ch' egli nelle figure non fu sì meschino, come le parole del Vasari farebbono credere. A cui il Lanzi oppone la nuova cognizione di alcune tavole ascritte al Feltrino da una storia manoscritta della città di Feltre. Del che noi non disputeremo; ed avremo

per certo che qualunque fosse la vantata abilità di Morto nelle figure, egli sarebbe stato morto di nome e di fatto se non era il magistero delle grottesche, *le quali egli* (conchiuderò colle parole del Vasari, che in fine dice sempre meglio degli altri) *ritrovò più simili alla maniera antica, che alcuno altro pittore*. Se non che al Sanzio era serbato di trarne un più splendido, nobile e profittevole uso.

Novità e una certa possibile moralità introdusse il Sanzio nel magisterio degli ornamenti; dove altresì spicca quel suo ingegno d'imitare le cose degli altri, piuttosto per perfezionarle che per appropriarsele. Delle grottesche, fatte rivivere da Morto da Feltro, e da quelle delle famose Terme di Tito, che allora per l'appunto erano state discoperte, prese il gusto di ornare, come da ottima fonte; ma l'uso fu tutto suo e da lui trovato; avendone non solo variato i disegni e gli spartimenti e i capricci, ma reso ogni cosa più vaga e nel tempo stesso più utile. E dove Vitruvio avesse veduto le logge di Raffaello, non avrebbe per avventura sì acremente censurato il genere degli arabeschi e degli ornamenti; conciossiachè in essi non sono delirii e sogni di sconvolta fantasia: anzi risplende nuova maniera di rivolgerli non a tutta piacevolezza e voluttà regia, come nelle grottesche antiche, e nella imitazione piuttosto servile di Morto da Feltro si vedeva, ma ad una certa istruzione ed utilità storica, frammettendovi e divinamente congiungendovi la rappresentazione o di qualche morale allegoria, o di qualche fatto cavato dalle storie. Quindi vedi qua immagini di bellissime virtù, là personificate vagamente le stagioni e le diverse età della vita, più innanzi i simboli degli elementi delle cose; e dove gl'istrumenti delle scienze e delle arti, e in fine ogn'idea di ottima sapienza ricevere

vita e favella. Dal che chiaramente apparisce, che se l'arte in mano di Raffaello non potè sfuggire di secondare le voglie di Leone, non perciò soggiacque a quella corruzione d'ogni costume, la quale, quando morto già Raffaello, s'apprese all'arte, perdette ogni sentimento, e fu anche ne' suggetti sacri un' adorna e razzimata lusingatrice degli occhi. Ma non dipartendoci un istante dalle logge di Raffaello, le opere che ivi si ammirano possono distinguersi in due parti; l' una di arabeschi, eseguiti subito dopo la seconda camera già descritta, e l'altra da riferire ai principali soggetti del Vecchio Testamento, la cui esecuzione appartenendo ad alquanti anni di poi, ci serbiamo più sotto di favellarne.

Dice il Vasari che il Sanzio nella esecuzione delle opere suddette fece capi, quanto agli stucchi ed ornati, Giovanni da Udine, e quanto alle figure, Giulio Romano. In Udine, dalla famiglia prima detta de' Nanni, e poi de'Ricamatori, per aver con tanta eccellenza in diverse generazioni atteso al mestiere del ricamare, nacque Giovanni il 27 ottobre del 1487: e fin dalla puerizia mostrò così stupenda inclinazione al disegno, che, seguitando il padre alla caccia, quando gli veniva bene, mettevasi a ritrarre cani, lepri, capri, e ogni altra sorta di animali e di uccelli tanto perfettamente, che ognuno ne restava maravigliato. La quale inclinazione conoscendo suo padre, che avea nome Francesco, lo condusse a Venezia, e lo mise a imparare l'arte con Giorgione. Ma giunto colà il grido delle cose di Raffaello e di Michelangelo, il giovane udinese deliberò di andare a Roma: dove arrivato con lettere di favore a Baldassar Castiglione, fu subito da questo presentato a Raffaello, e acconciato fra'giovani della sua scuola. Qui alla buona intenzione di seguitare il far dolce, bello e grazioso del Sanzio, rispose l'ingegno e la mano; se non che, avendo

l'ingegno e la mano di Giovanni particolar disposizione a contraffare le cose naturali di animali, di drappi, d'istrumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure, a queste più che ad altro attese, e in brevissimo tempo giunse a disegnarle e colorirle così bene, che niuno de' giovani di quella scuola il superava. Narra il Vasari ch'egli aveva condotto un libro di disegni di tutte le sorti di uccelli, de' quali soprattutto si dilettò, tanto vario e bello, che esso era lo spasso e il trastullo di Raffaello: nè vuolsi tacere che da alcuni fiamminghi, che insieme cogli altri erano nella scuola del Sanzio, imparò Giovanni a far vagamente frutta, foglie e fiori similissimi al naturale, e con maniera assai più morbida e pastosa, che quelli non facevano; e similmente nella stessa scuola perfezionò il gusto di far paesi con edifizi rotti e pezzi d'anticaglie.

Erano state in quel tempo discoperte le Terme di Tito, e in alcune stanze sotterra era gran quantità di grottesche, di figure piccole e di storie con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Raffaello che corse subito a vederle, menò seco Giovanni, come quello ch'ei sapeva fra' suoi discepoli più eccellente in tal genere di cose; e l'uno e l'altro restarono stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell' opera, parendo loro gran cosa ch'elle si fussero sì lungo tempo conservate. Ma se bastò al Sanzio il guardarle per pigliare il gusto di quelle invenzioni col fine di variarle, e anche migliorarle, come abbiam detto, Giovanni, che alla esecuzione più che ad ogni altra cosa attendeva, si diede in guisa a studiarle, che più d'una volta le disegnò e ritrasse; ed era riuscito fare con tanta facilità e grazia tutti que' vari e bizzarri capricci, e tutti que' campi di colori con quelle storiettine così belle e leggiadre, che pareva quelle grottesche gli fossero entrate nel cuore e nella mente. Sol gli man-

cava di fare gli stucchi tanto sottili, sopra i quali le grottesche erano lavorate. Nè quelli, che innanzi a lui vi si erano provati, trovarono il vero modo di contraffarli perfettamente, per quanto sopra coll'ingegno e coll'opera vi ghiribizzassero. Non restandosi per ciò l'Udinese dall'investigare il detto modo, usato dagli antichi, vennegli fatto a poco a poco, e con varie e rinnovate sperienze di trovarlo; e giunse a condurre le grottesche con quella perfezione che si vedeva nelle antiche. Della qual cosa non è a dire quanto si rallegrasse Raffaello, avendo fra'suoi discepoli un perfetto esecutore delle sue nuove invenzioni. E però quanto agli stucchi ed ornamenti delle logge, fattolo capo, gli fece eseguire tutte quelle vôlte di stucchi, con bellissimi ornamenti; dei quali a voler avere una perfetta cognizione, è da leggere il Vasari, che così elegantissimamente li descrive. *E condotto di mezzo e basso rilievo tutto quell'ornamento, lo tramezzò poi di storiette, di paesi, di fogliami e varie fregiature, nelle quali fece lo sforzo quasi di tutto quello che può far l'arte in quel genere. Nella qual cosa egli non solo paragonò gli antichi, ma per quanto si può giudicare dalle cose che si son vedute, gli superò; perciocchè queste opere di Giovanni per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di stucco o dipinte, sono senza comparazione migliori che quelle antiche, le quali si veggono nel Colosseo, e dipinte alle Terme di Diocleziano, e in altri luoghi. Ma dove si possono in altro luogo vedere uccelli dipinti, che più sieno, per dir così, al colorito, alle piume, e in tutte l'altre parti vivi e veri di quelli che sono nelle fregiature e pilastri di quelle logge? I quali vi sono di tante sorti, di quante ha saputo fare la natura, alcuni in un modo, ed altri in altro, e molti posti sopra mazzi, spighe e pannocchie, non pur di grani,*

migli e saggine, ma di tutte le maniere biade, legumi e frutti, che ha per bisogno e nutrimento degli uccelli in tutti i tempi prodotti la terra. Similmente de' pesci e tutti gli animali dell'acqua, e mostri marini, che Giovanni fece nel medesimo luogo, per non potersi dir tanto che non sia poco, fia meglio passarla con silenzio che mettersi a volere tentare l'impossibile. Ma che dirò delle varie sorti di frutti e di fiori che vi sono senza fine, e di tutte le maniere, qualità e colori che in tutte le parti del mondo sa produrre la natura in tutte le stagioni dell'anno? E che parimenti de' vari istrumenti musicali che vi sono naturalissimi? E chi non sa, come cosa notissima, che avendo Giovanni in testa di questa loggia, dove anco non era risoluto il papa che fare vi si dovesse di muraglia, dipinto, per accompagnare i veri della loggia, alcuni balaustri, e sopra quelli un tappeto, chi non sa, dico, bisognandone un giorno uno in fretta per il papa che andava in Belvedere, che un palafreniero il quale non sapeva il fatto, corse da lontano per levare uno dei detti tappeti dipinti, e rimase ingannato? In somma si può dire, con pace di tutti gli altri artefici, che per opera così fatta, questa sia la più bella, la più rara, e più eccellente pittura, che mai sia stata veduta da occhio mortale. Ed ardirò oltre ciò l'affermare, questa essere stata cagione, che non pure Roma, ma ancora tutte l'altre parti del mondo si sieno ripiene di quella sorte di pitture. Perciocchè oltre all'essere stato Giovanni rinnovatore, e quasi inventore degli stucchi e d'altre grottesche, da questa sua opera, che è bellissima, hanno preso l'esempio chi n'ha voluto lavorare.

Avendo Raffael d'Urbino trovato in Giovanni da Udine un esecutore sì perfetto degli stucchi e degli ornamenti; chè forse senza l'opera di quello le sue invenzioni non avrebbero acquistato quel fulgore di leggiadria,

rispondente a detto genere di pitture; ebbe altresì in Giulio Pippi non meno perfetto esecutore delle figure nella stessa opera delle logge. I principii della vita di Giulio Romano furono questi. Nato in Roma nel 1492 di umili e poveri parenti, vinse coll'ingegno e colla virtù la solita ingiustizia della fortuna. Ma in quel tempo che le onorate fatiche, e chi queste apprezzasse, erano comune privilegio all'Italia, poteva un letterato o un artefice promettersi, quando che fosse, di salire in fama: imperocchè non riteneva i più valenti così bassa invidia, che alla gloria di creare allievi rinunziassero, nè alla liberalità de'Signori faceva ostacolo svergognata avarizia. Diremo che que' maestri d'arti non invidiassero all'onore de'giovani perchè erano veramente grandi? E che l'opulenza venisse in soccorso degli studi liberali, perchè l'ignoranza offendeva meno i ricchi? Non sarebbe certamente il Pippi divenuto famoso artista, se il Sanzio, scortolo d'ingegno forte, vario, abbondante, non l'avesse preso a educare, e tutte non gli avesse aperte le vie per le quali si viene in eccellenza, con tanto amore, che più non ne avrebbe potuto mostrare a un suo proprio figliuolo; e quando s'accorse, nè tardò molto, che Giulio avea tutta nel cuore e nella mente recata la sua maniera, e poteva co'più valorosi paragonarsi, lo condusse tosto a farne pubblico e glorioso sperimento nelle loggie vaticane, assegnandogli la esecuzione delle figure, avendo in esse il Pippi dato miglior saggio del suo bellissimo ingegno. Non ci dice il Vasari, nè gli altri storici, ch'io sappia, se Giulio Romano mettesse mano a quelle figure che erano negli arabeschi; anzi il Vasari attribuisce a lui alcuni soggetti della Sacra Scrittura, che sappiamo essere stati lavoro di parecchi anni dopo. Quatremère de Quincy, occupato intorno al maestro, non pensò a chiarire questa particolarità del

discepolo. Il Lanzi trattò sì brevemente e sì leggermente questa parte di storia della pittura, che nulla da lui circa il primo operato di Giulio nelle logge possiamo apprendere. Ma noi d'altra parte crediamo, che, sendo stato da Raffaello chiamato il Pippi in aiuto all'esecuzione delle figure introdotte negli ornamenti delle logge, principiasse da quelle che sono parte degli arabeschi; le quali se fossero state dipinte da Giovanni da Udine, non l'avrebbe certamente taciuto il Vasari, che tanto copiosamente e meritamente il celebrò per quell'opera, come abbiam veduto; oltre di che, per quanto gl'infiniti danni sofferti da quelle pitture ci lasciano conoscere, e la memoria delle medesime ci lascia ricordare, possiamo assicurare che, se non in tutte, in molte di quelle prime figure scopresi la mano di Giulio, quando, ancor più fedelmente, che non fece di poi, imitava la maniera del Sanzio. Le tre Parche, rappresentanti le diverse età della vita, chi dubiterebbe che non sieno pennelleggiate dal Pippi? Lasciamo gli emblemi, gl'istrumenti, i fiori e l'altre cose infinite alla incomparabil maestrìa dell'Udinese: ma delle figure, nelle quali si vedono simboleggiate le stagioni, concendiamo pure l'esecuzione al Romano, eletto dal maestro capo del lavoro in quanto alle figure apparteneva. Del rimanente non neghiamo che l'opera più importante affidata a Giulio non fosse quella de'soggetti biblici; ma di questi più sotto, per seguitar l'ordine de' tempi, favelleremo. Qui dobbiam notare che tutta l'esecuzione delle dette logge durò parecchi anni, perocchè, oltre alle cose di pittura, vi furono altresì dei lavori di architettura e di scultura, dei quali, come d'ogni altro magistero, fu data allo stesso Raffaello la soprintendenza; ond'egli, narra il Vasari, dopo aver fatto i disegni di tutto, fece condurre sino da Firenze il pavimento ad Andrea della Robbia, nipote di

Luca, e a Gian Barile fece fare in tutte le porte e palchi di legname assai cose d'intaglio lavorate e finite con bella grazia. Se Raffaello non ebbe tempo e pratica a eseguire tante e sì diverse arti, ebbe per tutte ingegno d'invenzione mirabilissimo: e se più lungamente la vita gli fosse bastata, avrebbe toccato l'ultima eccellenza eziandio nell'architettura, avendone tanta dimostrata nei diversi saggi che ne diede.

Ma seguitiamo la successione dei dipinti che Raffaello, nel tempo che sotto la sua intendenza e vigilanza si eseguivano i tanti lavori delle logge, fece per diverse occasioni. Notò Raffaello Mengs che mentre nel colorire a fresco pareggiò i migliori, nel dipingere a olio non riuscì tanto eccellente, da potersi paragonare con Tiziano e Correggio. Intorno alla qual sentenza è mestieri fare alquante considerazioni, tratte dall'esame delle stesse opere di Raffaello, che ci rimangono a descrivere. La prima, che dopo i maravigliosi freschi dell'Eliodoro e dell'Attila, ci si presenta colorata a olio, è la celebre tavola della Santa Cecilia, fatta per la chiesa di San Giovanni in Monte di Bologna; dove a voler lodare la grazia delle espressioni non basterebbero mille lingue e mille penne, vedendosi nella testa della Santa Cecilia, tutta in preda all'armonia, quell'astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi; e nel San Paolo, che ha la testa appoggiata alla mano, non meno espressa la considerazione della sua scienza, che l'aspetto della sua fierezza, conversa in gravità; e nella Maddalena, che svolta la testa, tutta l'allegrezza della sua conversione. E così bellissime d'una bellezza rara sono le teste di Sant'Agostino e di San Giovanni Evangelista. Se alcuno si maravigliasse dell'accozzamento di tutti questi Santi in un quadro, senza che uno abbia che fare con l'altro, si ricordi che Raffaello, contento forse di

mostrare la somma filosofia delle invenzioni nelle grandi opere a fresco, non isdegnò al pari degli altri pittori di compiacere nelle diverse tavole la goffaggine di alcuni divoti, che per una loro particolare affezione ad un certo numero di Santi, volevano vedergli insieme riuniti, non badando se la storia lo comportasse. Non disputiamo adunque della parte erudita; ma fermiamoci un poco alla maniera del dipingere. E qui torna bene di avvertire che l'opinione sopraddetta del Mengs, che il Sanzio nel colorire a olio non riuscisse così valente come ne' freschi della prima, e più ancora della seconda camera vaticana, è soggetta a non piccole eccezioni. E innanzi tratto è necessario sapere che ne'quadri a olio eseguiti da Raffaello, quando egli era divenuto maestro di colorire al pari di Tiziano e del Correggio, posero mano quasi sempre i suoi discepoli, e soprattutto il suo Giulio Romano. Il quale, essendo inclinato a caricar troppo di neri gli scuri, toglieva alle ombre quella trasparenza correggesca, che certamente avrebbe lor dato il maestro. Questo difetto è per l'appunto da'maestri dell'arte notato nel quadro della Santa Cecilia, che in ogni altra parte è colorito stupendamente; difetto che hanno conosciuto i posteri; giacchè allora le dette ombre non erano sì cresciute, che mancassero di morbidezza. Ma le teste, che sono di certo dipinte dalla sola mano del Sanzio, e gl' istrumenti musicali sparsi per terra, che furono fatti da Giovanni da Udine, hanno tanta verità e bellezza e vivacità di colore, e in generale vi è tale accordo di tinte e di chiaroscuro, che per questa tavola scrisse il Vasari le seguenti memorabili parole: *E nel vero che l'altre pitture, pitture nominar si possono, ma quelle di Raffaello cose vive, perchè trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue, e vivacità viva vi si scorge.* Si potrebbe egli dir più,

rispetto a illusion naturale, del più bel dipinto di Tiziano e del Correggio? E pure la modestia di Raffaello era tanta, che mandato questo quadro a Bologna, e dirizzatolo con lettere al Francia perchè glie lo ponesse in sull'altare destinato, pregavalo che, conoscendoci alcuno errore, come amico suo lo correggesse. Ma il Francia veduto quel miracolo, rimàse oppresso da tanto stupore, che in brevissimo tempo accorato se ne morì. Ciò afferma il Vasari, e lo nega il Malvasia, provando ch'egli campò molti anni dopo. Forse il vedere un giovane essere andato nell'arte tanto più innanzi di lui, già vecchio e reputatissimo, lo sfiduciasse in modo da abbreviargli di alcuni giorni la vita. Certo è che il Francia in vecchiaia *mutò maniera.* Lo afferma lo stesso Malvasia, tanto parziale della sua Felsina; nè questo mutamento fu altro, che aggrandire e recare la sua maniera più dappresso all'ultima eccellenza. Di che è monumento il San Sebastiano dipinto in una stanza della Zecca, il quale per gli artefici bolognesi fu come la statua di Policleto per gli antichi, copiandone le proporzioni, e studiandone di continuo le altre perfezioni dell'arte. Questo celebre quadro dalla Zecca fu portato nella chiesa della Misericordia; e il perchè giova riferire, ricordando una gara di modestia fra'sommi artisti. Vedendo il Francia ogni dì crescere al San Sebastiano, e scemare alla Santa Cecilia il concorso degli studiosi, e temendo si credesse averlo fatto ed esposto per competere con tanto pittore, il tolse di quel luogo, e nella chiesa della Misericordia il pose. Dove per altro se fu meno in vista, non fu meno studiato e commendato, come la principal gloria dell'arte bolognese.

Quasi nello stesso tempo che Raffaello aveva fatto il quadro della Santa Cecilia, condusse egli la non men celebre tavola della così detta Madonna dell' *Impannata*,

per esservi un casamento, dov' è finta una finestra impannata, che fa lume alle figure dentro della stanza. Anche qui ogni lingua e ogni penna diverrebbe stanca, se volesse dirne tutte le lodi: e convien dire che Raffaello avesse nel cuore un sentimento, che non avevano gli altri pittori, per dare alla Madre di Dio quella bellezza che più a lei conveniva; bellezza nè tutta terrestre, nè tutta celestiale, ma mista dell'una e dell'altra, da ricordare in pari tempo l'umile sua natura innanzi di essere eletta Madre di Dio, e la suprema santità e splendore che acquistò sopra tutti gli angeli e i santi dell'empirea corte, dopo aver dato alla luce la Salute del mondo.

E ben mostrano di non intendere il vero prodigio dell'arte coloro che vorrebbono maggiormente nobilitate le fisonomie delle Madonne di Raffaello; parendo loro che in questa parte il Sanzio fosse vinto da Guido Reni. Nè mi stupisco che fra quelli che così giudicano, sia il benemerito Lanzi, come quello che, scrivendo la sua storia con ispirazione accademica, non vedeva l'ultima perfezione che nelle immagini ritraenti di quella bellezza tolta dalle greche statue. Ma Raffaello, che nella natura cercava ogni bellezza, s'avvide (nè giammai mancò a questo suo avvedimento) che se v'era sembiante, al quale più manifestamente disconvenisse alcuna idea, che delle Niobi, delle Giunoni, delle Veneri, delle Flore, delle Minerve antiche ci facesse ricordare, era per l'appunto quello della Vergine; e penso che avrà detto: « Se il Creatore dell'Universo dovendosi eleggere una madre, la tolse dalle donne di questo mondo, mentre poteva sceglierla fra le creature del cielo, che temerità, che ignoranza è mai la nostra di volerla in modo ritrarre, che non paia cosa di questa terra? » Quindi avvisiamo che

malamente pensano coloro che alle Madonne di Raffaello attribuiscono un *tipo;* essendo esse di forme e di cere differentissime l'una dall'altra, e sol in questo somiglianti, che tutte, alcune più, alcune meno, hanno sembianza buona, nobile, amorevole, modesta e verginale, come si vede per l'appunto in natura. Al che non si potrebbe contraddire, arrecandosi in esempio la celebre Madonna della *Seggiola;* alla quale Raffaello non die' tutta quella nobiltà celeste che le bisognava. E chi non sa oramai che l'artista nel dipingere quella tavola, fu ben lungi dal voler rappresentare la degna immagine della beata Vergine, e in vece si compiacque di ritrarre con un capriccio d'arte, che non si arriva mai a gustare abbastanza, qualche volto che per caso presentandoglisi alla vista, lo avrà tocco della sua vivace beltà? Ammiriamo adunque in questa tavola tutta la grazia e la leggiadria che mai pittore al mondo possa mostrare nel comporre in un piccolo tondo, e così bene e con tanta naturalezza atteggiare la Vergine in seggiola, col putto in collo, e San Giovanni rivolto a guardarlo. Ammiriamo in oltre il bellissimo colorito e chiaroscuro, onde siamo costretti a ripetere che l'arte in Raffaello aggiunse tutte le perfezioni. Ma la bellezza incomparabilmente propria di Maria, ammiriamola nella tavola dell'Impannata; dove Raffaello intese a figurarci la Madre di Dio, e a mostrare, come dice il Vasari, *tutto quello che di bellezza si può fare nell'aria di una Vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù; senza che l'abito suo è tale, che mostra una semplicità ed onestà infinita.* Ma sebbene vadano molto lungi dal vero coloro che tengono le faccie delle Madonne di Raffaello manco nobili che quelle di Guido, pur tuttavia stimiamo doversi no-

tar questo: che il Sanzio, avendo acquistato sempre nuovi pregi d'arte, e specialmente quelli del colorire e dell'ombreggiare, e perciò aggiungendo alla spiritualità e purità delle sue concezioni una maggior bellezza di forme e grazia di pittura, da contentar l'occhio al pari dello spirito, non lasciava più tanto prevalere quella sua prima semplicità di sentimento. Onde nelle Vergini da lui fatte nella sua dimora in Firenze, e in quella altresì figurata nella Disputa del Sagramento, appena giunto in Roma, si trova quasi tutto solo il candore della verginità e modestia di Maria. Nella Madonna di Fuligno, in quella un tempo di casa Tempi ed in alcune altre non ricordate dal Vasari, il detto candore è vestito da forme più eleganti e più vaghe, e dipinte con maniera che va sempre ingrandendo. La quale al più alto grado aumenta nella Vergine dell'Impannata, e nelle altre fatte insino alla così detta Madonna di Sisto; dove parve che il Sanzio volesse unicamente la grandezza di Maria rappresentare. Ma di essa parleremo a suo luogo. Qui basti che nessuno più di Raffaello diede alla Vergine bellezza più propria di lei; talchè si può dire che il culto alla Madre di Dio crebbe per opera di lui. Ma cosiffatta bellezza venne dall'artista rappresentata con un'arte che, com'era giunta al colmo della spiritualità nella Disputa del Sagramento, andava poi avanzando altresì nella parte visibile e materiale della pittura.

Con tale considerazione procediamo nell'esame di altre tavole di Madonne, che Raffaello condusse in quel torno: e subito ci si porge ad ammirare quella che ora si conserva nella Corte di Spagna, col titolo di Madonna del *Pesce*. Di essa il Vasari ci riferisce appena il soggetto, dicendo: *In questo medesimo tempo fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in S. Domenico nella Cappella dov'è il Crocifisso, che parlò a S. Tommaso*

d'Aquino; dentro vi è la Nostra Donna, S. Girolamo vestito da cardinale, ed un Angelo Raffaello che accompagna Tobia. Ma Quatremère de Quincy la illustra con parecchie considerazioni; e non volendo qui ripetere quella d'aver riuniti personaggi e costumi, che la storia apertamente disgiunge, sol per contentare chi gli fece allogagione del quadro, diremo coll'illustre scrittore francese, che in detta tavola Raffaello mostrò tutto il candore e purezza della prima età, e tutta la larghezza e sicurezza di pennello dell'età più matura; e come non v'ha niente di più bello e di più naturale della testa di S. Girolamo, niente di più vivo dell'Angelo Raffaello, nulla di più ingenuo e di più caro del giovane Tobia, che offre un pesce al piccolo Gesù; così della Vergine si può replicare le stesse parole del Vasari per la Tavola dell'Impannata, da noi più sopra riferite; oltre di che la esecuzione e il colorito è tale, che gli occhi, riguardando questo quadro, non rimangono meno soddisfatti dell'intelletto. Subito dopo la Madonna del Pesce lo storico aretino parla di quella Sacra Famiglia, fatta per Leonello da Carpi signor di Meldola, dicendola miracolosissima di colorito e di bellezza singolare, per esser condotta di forza, e d'una vaghezza tanto leggiadra, che non è possibile a far meglio. E anche qui la Nostra Donna ha nel viso una divinità e nell'attitudine una modestia, della quale non si potrebbe desiderare la maggiore. Più sotto ci accadrà favellare di altre Madonne di Raffaello. Qui l'ordine de'tempi ci chiama a considerare brevemente come l'arte dell'intaglio propagasse maggiormente la cognizione delle opere del Sanzio.

La mente di Raffaello era sì feconda di pensieri e d'invenzioni, che il solo pennello non bastava a soddisfarla. Chiamò per tanto in suo soccorso l'intaglio, che avrebbe ancor meglio e più estesamente divulgato

il suo nome. Egli aveva stretto per lettere grande amicizia con Alberto Durero, e dalle stampe che questi a lui inviava, conosceva bene a qual grado di perfezione era giunta quell'arte, e come ottimamente sarebbe riuscita all'uopo non pur di ritrarre i suoi disegni, ma altresì di determinarne l'esecuzione. È questa una particolarità tanto da notare, quanto che oggi l'intaglio forse ignora questa specie di magistero. Il Sanzio, al quale il tempo era infinitamente minore dell'ingegno, metteva giù in carta i lineamenti, tanto che apparisse mirabile il concetto, mirabile l'espressione. Toccava poi allo intagliatore condurgli al punto che vi fosse l'effetto del chiaroscuro, e quell'indizio di colore che sfumando si può ottenere. Ognun vede quanto poco minore dell'autore doveva essere il traduttore. Trovavasi in Roma Marcantonio Raimondi bolognese, il quale dopo avere appreso i principii dell'intagliare sotto il Francia, era andato a Venezia, e veduto in questa città gran numero di stampe di Alberto Durero, e piaciutegli infinitamente, s'era posto a contraffarle così bene, che potè farle credere di Alberto, vendendole coll'istesso nome di lui. Del che sdegnatosi il Norimberghese, senza frapporre indugio, corse a Venezia per querelarsene con quella Signoria. Dalla quale non altro ottenne, che Marcantonio non dovesse far più il nome, nè il segno di Alberto *A D* nelle sue opere. Savissimo provvedimento, che, senza vietare a chi voleva, il trarre istruzione dalle altrui opere, impediva la vera e dannevole usurpazione. Acquistato poi Marcantonio tanta pratica nell'arte, da risplendere d'una gloria tutta sua, pensò di andare a Roma, dove poteva da quella trar maggior guadagno e onore, esercitandola in maggiori e più splendide occasioni. Ma s'accorse nello stesso tempo di non essere tanto innanzi nel disegno, quanto pur se ne

domanda per un ottimo intagliatore; e a quello attese con sì felice successo, che potè ultimamente soddisfare a' desiderii di Raffaello. Per prima cosa, se dobbiamo prestar fede alle parole del Vasari, intagliò una bellissima carta di lui nella quale era una Lucrezia in atto di uccidersi. Vedutala il Sanzio, conobbe tosto di aver trovato lo intagliatore ch'ei cercava, e subito si dispose a metter fuori in istampa alcuni suoi disegni col bulino del Raimondi; onde venne in luce prima il Giudizio di Paride, di cui, come dice il Vasari, stupì tutta Roma; e poi la Strage degl' Innocenti, il Nettuno, il Ratto d'Elena, la Morte di Santa Felicita, delle quali non pur Roma, ma tutto il mondo fu maravigliato; ed acquistarono tanta fama al Raimondi, che le sue stampe furono dappertutto cerche e pagate a grandissimo pregio. Gran cosa in verità, che nello stesso secolo e nello stesso luogo fiorissero il pennello di Raffaello e il bulino di Marcantonio; per lo che se prima le invenzioni e le pitture del Sanzio erano note per quel che ne dicevano coloro, che traevano a Roma per vederle, da indi in poi la loro fama crebbe fuor di misura, conciossiachè fussino recate per tutta Europa dalla stampa. E sappiamo che il Sanzio acconciò presso di sè il Bolognese di maniera che, oltre i disegni fatti a posta per lui, dovesse altresì intagliare tutte l'altre storie sue, dandogli per istampatore un tal Baviera, che fino allora avea macinato i colori.

Fra le molte cose nell'ambizioso animo vagheggiate da papa Leone, appena assunto al pontificato, quella certamente dovette essere di mostrarsi nella maestà di pontefice alla sua patria: dove tornati da qualche anno, i Medici nuovamente signoreggiavano. D'altra parte, ai partigiani di casa Medici niente di più gradito di quella pontifical venuta, reputandola un

segno di particolar benevolenza e protezione verso la loro città, dove già tanto erano in pittura e scultura moltiplicati gli stemmi e le imprese di lui. Ma non dobbiamo la detta venuta considerare che dal lato solamente delle arti; le quali in Firenze, non meno che in Roma, furono impiegate a lusingare e rallegrare quel pontefice; e non meno che in Roma divennero stromento delle più liete magnificenze.

Non era nuovo in Firenze veder le arti adoperate in feste, mascherate, tripudii e spettacoli di pubblica allegrezza. Il vecchio Cosimo e più il nipote Lorenzo conquistarono la popolar devozione mediante tutte le piacevolezze e letizie di splendida signorìa; e sappiamo quanto lo ingegno di Filippino Lippi, e più ancora, di quel capriccioso e stravagantissimo Piero di Cosimo fusse in tali cose impiegato. Ma dove al tempo del primo ceppo mediceo i principi cercavano divertire il popolo con le arti, poscia il popolo intese a sollazzare con le stesse arti il principato, qual segno della corruzione, che seminata nel decimoquinto secolo, germogliò e fruttificò nel secolo di Leone; al quale era serbato gustare i frutti della pubblica servitù; di cui le arti belle divennero con durabili monumenti rappresentatrici. In effetto i più celebri artefici fiorentini, come Andrea del Sarto, Jacopo da Pontormo, il Rosso, Ridolfo Ghirlandaio, Aristotile da San Gallo, Baccio di Agnolo, Jacopo Sansovino, Gio. Francesco Rustici, Baccio da Montelupo, pretermessa ogni altra opera, si posero a concorrenza a lavorare in apparati di archi, facciate, templi, colossi ed altri ornamenti per onorare la presenza del pontefice. Il quale, entrando nella sua patria, rimase attonito di tanta magnificenza, e delle bellissime e capricciose invenzioni degli artefici fiorentini. Tra cui si fece in quella congiuntura grandissimo onore Jacopo Sansovino.

Di questo Jacopo vuo' dire qui i cominciamenti e le prime opere. E innanzi tratto è da sapere ch' ei fu della famiglia Tatti, ricordata ne' libri del Comune fin dal 1300, e figliuolo d'un Antonio, persona molto dabbene. Nè per altro fu cognominato Sansovino, che per avere studiato l'arte sotto Andrea Contucci da Monte Sansavino; il quale, vedendo il vivace e ben disposto ingegno del giovinetto, il tenne e ammaestrò più come figliuolo, che come discepolo. Era in quel tempo; come abbiamo altrove notato, grandissima pratica fra gli scultori e i pittori, e quale giovamento ne ritraevano gli uni dagli altri, ben lo mostrano le loro opere e i loro studi. Per lo che conosciuto Jacopo nella prima gioventù Andrea del Sarto, e trovatolo nella pittura fornito di quella stessa facilità e prontezza d'operare, che aveva egli per la scultura ed architettura, divenne per forma suo amico e familiare, che non era dubbio nell'arte, che fra di loro non conferissero; nè restavano di aiutarsi e confortarsi l'un l'altro il più che potevano: talchè seguitando l'uno nella pittura, e l'altro nella scultura la maniera medesima, mostrarono altresì la medesima grazia nelle opere. Ma dove Andrea, rimaso in Firenze manifestò tutta la virtù del suo ingegno, non altra via tenendo che quella della schietta natura, Jacopo, condotto a Roma da Giuliano da San Gallo, fu talmente preso dalla bellezza di quelle statue antiche, che nel pontificato di Giulio II erano state dissotterrate, e poste nel palazzo di Belvedere, che si mise subito a disegnarle, e fin d'allora diede al suo ingegno una disposizione diversa da quella che sortì dalla natura. Veduto Bramante i disegni di questo giovane, lo prese a favorire e gli ordinò che ritraesse di cera grande il Laocoonte, ritrovato in quel tempo, e di poi gettato di bronzo per consiglio e commissione del cardinal Gri-

mani, che morendo lo lasciò alla Signoria di Venezia, la quale, dopo averlo tenuto molti anni, donollo finalmente nel 1534 al cardinal di Lorena, che lo trasportò in Francia. Rimaso Bramante satisfattissimo dell'opera di Jacopo, gli diede a rassettare alcune di quelle anticaglie o statue, che rotte e mutilate tornavano in luce; nel qual lavoro mostrò tanta grazia e diligenza, che ognuno allora giudicò non potersi far meglio. E per questo servigio ch'egli rendeva alle opere degli antichi, venne in tanta grazia di papa Giulio, che non si saziava mai di ammirare i suoi restauri. Ma durando in ciò grandissima fatica, ed avendo complessione piuttosto gentiletta, e indebolita altresì da qualche disordine di quelli che fanno i giovani, si ammalò di maniera, che di tornarsene a Firenze fu forzato, dove l'aria nativa, l'esser giovane e la cura de' medici fecero sì ch'egli guarisse del tutto, e potesse condurre fra le altre cose la statua di San Jacopo Maggiore, che, rimasta nell'Opera del Duomo di Firenze sino al 1565, fu posta in chiesa nella venuta della reina Giovanna d'Austria, moglie del principe Francesco dei Medici. Di detta statua fece grandissime lodi il Vasari, chiamandola *figura miracolosa*, e lavorata *con incredibile studio e diligenza ne' panni, nelle braccia, nelle mani traforate, e condotte con tanta arte e con tanta grazia, che non si può nel marmo veder meglio.* Aggiunge in oltre lo stesso storico, che *il Sansovino mostrò in che modo si lavorano i panni traforati, avendo quelli condotti tanto sottilmente e sì naturali, che in alcuni luoghi ha campato nel marmo la grossezza che il naturale fa nelle pieghe, ed in su' lembi e nella fine de' vivagni del panno: modo difficile, e che vuole gran tempo e pazienza, a volere che riesca in modo che mostri la perfezione dell' arte.* Tuttavia la statua del Sansovino, dopo che fu messa al posto, andò

soggetta a varie censure. Dicevano alcuni che quella piega, che ha sopra la gamba dritta, pare che le dia disgrazia, e la testa sarebbe riuscita migliore, se fusse stata condotta con meno delicatezza, e con colpi più risoluti di scarpello. Se non che agli stessi contemporanei parvero ingiuste cotali censure: dacchè il difetto della piega nasceva dall'essersi rotto con maneggiare la figura il ricco panno che scendeva a terra, onde apparve povera in quella parte: e la testa non si poteva dire se non bellissima, e da non iscapitar punto, per mostrare un lavoro finissimo e delicato.

Ma l'opera insigne che fece in Firenze il Sansovino, fu il Bacco per messer Giovanni Bartolini; il quale andato in pezzi nell'incendio del 1762, che s'appigliò in una parte della Galleria di Firenze, dove si conservava, fu con incredibile pazienza risarcito colla scorta d'un gesso, che per buona fortuna aveva fatto formare prima dello incendio il pittore Traballesi. Sebbene nella detta opera il Sansovino mostrasse di ricordarsi delle antiche statue, da lui tanto studiate in Roma, pure non apparve di quelle sì ligio, come nelle opere susseguenti. Anzi nel fare il detto Bacco, tenne a modello quel suo garzone, chiamato Pippo del Fabbro, facendolo stare ignudo, ancor che fusse di verno, buona parte del giorno; pel qual disagio fu creduto, che quel poveretto impazzasse, mentre prometteva di riuscire valente artista. Ma tornando alla statua del Bacco, nota il Vasari, e il Borghini conferma, che ella fu tenuta la più bella opera che fusse mai eseguita da maestro moderno. Nè parrà esagerata questa lode, se si consideri che dallo storico aretino gli vien riferita per avere lo scultore mostrata una difficoltà non più usata, facendo *spiccato intorno un braccio in aria che tiene una tazza del medesimo marmo traforata tra le dita tanto sottil-*

mente, che se ne tien molto poco, oltrechè per ogni verso è tanto ben disposta ed accordata quell' attitudine, e tanto ben proporzionata, e belle le gambe, e le braccia attaccate a quel torso, che pare, nel vederlo e toccarlo, molto più simile alla carne. Venuto per tanto Jacopo in grandissima riputazione per queste opere, nell' ingresso di papa Leone fu de' più adoperati nel far disegni di archi trionfali, e molti ne fece; ma specialmente parve mirabile l' apparato di Santa Maria del Fiore; dove fece di legno la facciata di quella chiesa nel modo appunto ch' egli avvisava doversi condurre di pietra.

Qui non fia inutile considerare come nell' età di Leone era spento ogni vestigio di quella potenza civile e nostrale, di cui rendono testimonianza le architetture del decimoquarto e decimoquinto secolo. Certo il Brunelleschi e l' Alberti furono innamoratissimi dell' antico, come dimostrano le loro fabbriche. Ma essi imitarono l' antico per forma, che nelle loro opere si dovesse raffigurare non pur lo ingegno dell' artista, ma ancora l' indole del tempo. Onde quando l' uno innalzò la cupola, e l' altro fece la facciata di Santa Maria Novella, seguitarono lo stile dell' architettura di quegli edifizi. Ma al Sansovino, nel concepire la facciata di Santa Maria del Fiore, parve ottimo partito tor via tutto quello che avesse potuto rammentare l' ordine e il fare tedesco; anzi immaginò cosa, che tutta ritraesse de' modi e ordini dell' architettura greca e romana; la quale, dove pur fosse stata opera bellissima, non avrebbe mai potuto convenire all' architettura d' Arnolfo; la quale, partecipando del tedesco e del romano insieme, e non essendo nè l' uno, nè l' altro, mostrava quel passaggio, anzi quel rialzarsi dell' arte per uscire della barbarie, e tornare all' ottimo. Conta il Vasari che papa Leone, veggendo questa facciata del Sansovino, dicesse che *era peccato*

che così fatta non fosse la vera facciata di quel tempio. Giudizio di nessuna importanza per la storia delle arti, se non dimostrasse il general gusto di quel secolo, in cui l'architettura, senza scadere, pure dava segni manifesti di servile imitazione.

Tolse nella detta opera il Sansovino per compagno Andrea del Sarto, e mentre egli empì la facciata di statue e di bassirilievi, l'altro vi dipinse a chiaroscuro diverse storie così belle, che più non si poteva desiderare. Onde questo apparato vinse di bellezza ogni altro fatto in quella fastosa entrata di papa Leone; quantunque molto eziandio piacessero gli archi col disegno del Rosso e del Granacci eretti in diversi canti della città; e gran lode pure da detti apparati riportasse Ridolfo Ghirlandaio; il quale pensò agli ornamenti di casa Medici, e fu egli che acconciò la sala del papa insieme con l'altre stanze.

Ma colui, che più particolarmente aveva preso a coltivare questo genere destinato a sollazzare i principi, era Bastiano di San Gallo, che fu chiamato Aristotele, perchè molto somigliava a un antico ritratto di quell'antico filosofo. Costui disegnò co' più valenti artefici il celebre cartone di Michelangelo, ed ebbe particolare amicizia col Ghirlandaio e col Sanzio. Nel tempo stesso invaghitosi dell' architettura attese alle cose di prospettiva, e condotto perciò in Roma da un suo fratello architetto, che lavorava nella fabbrica di S. Pietro, ebbe miglior comodo di studiare quell'arte sotto Bramante. Tornatosene poscia a Firenze, non parve dilettarsi d'altro, che di prospettiva, e se colorò a olio alcune storie, come furon quelle in grandi tele di Adamo e d'Eva, cacciati dal paradiso, tolte di peso dalla Sistina di Michelangelo, poco gli furono lodate. Ma ben grandissima lode riportò quel che fece nella venuta di papa Leone

in quell'arco trionfale dirimpetto alla porta di Badia, dove altresì lavorò il Granacci. Laonde veggendo ogni dì meglio Aristotele di non avere invenzione e studio e fondamento di disegno, quanto se ne richiedeva per la pittura delle storie, *si risolvè*, come attesta il Vasari, *che il suo esercizio fusse l'architettura e la prospettiva, facendo scene da commedie a tutte le occasioni che se gli si porgessero.* E le occasioni in quel tempo, che gli spassi e i ricreamenti passavano la verecondia, non gli mancarono. Dall'esaltazione del cardinale de' Medici al pontificato sino alla seconda cacciata di quella famiglia, ebbe Firenze alcuni anni di quiete; prodotta più dal terrore degli esilii e delle torture, che dalla speranza di un pacifico e durevole reggimento. Laonde, quanto meno era lecito sollevar l'animo a liberi e generosi desiderii, tanto più era conceduto l'abbassarlo a' lascivi sollazzi. Non parve sconvenevole in casa di cittadini rappresentare la *Mandragola* del Machiavelli, al quale i liberi pensamenti e i severi e sapientissimi scritti avevano fruttato la tortura e la povertà. Per quella piacevolissima commedia (dove le materne grazie del parlar fiorentino sono una riprova, che con altro pudore di affetti, ma non con altra lingua si dovrebbero scrivere così fatti componimenti) fece Aristotele da San Gallo una bellissima prospettiva, nella quale anche dipinse Andrea del Sarto, suo amicissimo. Altre prospettive e scene dipinse in quel tempo; alle quali e alle non pudiche rappresentazioni, pigliavano grandissimo e continuato diletto Alessandro e Ippolito de' Medici, allora giovanetti sotto la cura del cardinal Passerini. E ben di quel costume furono a suo tempo veduti i frutti nel duca Alessandro, dalla cui libidine feroce nessuna pudicizia e onestà fu salva.

Tornando alla venuta di papa Leone in Firenze,

avevà egli condotto seco Raffaello con animo di adoperarlo insieme con Michelangelo nella facciata di S. Lorenzo. Ma volendo il Buonarroti esser solo in detta opera, non ebbe alcuno effetto il disegno del Sanzio: il quale invece mostrò il suo valore architettonico nei modelli che fece, e che ebbero esecuzione, dei due palazzi l' uno in piazza della Signoria per la famiglia Uguccioni, e l' altro in via S. Gallo per i Pandolfini. Amendue questi palazzi rivelano il gentile e giudizioso ingegno di Raffaello, e il suo studio non servile nelle opere antiche; dico non servile, dacchè si giovò degli esempi dell' arte romana, e de' precetti di Vitruvio, adoperando altresì gli ordini dell' architettura fiorentina del quattrocento, e dando alle sue fabbriche qualcosa, che le facesse riconoscere dalle altre, e attribuire al graziosissimo suo ingegno. Al quale se è cosa in architettura che si possa un poco censurare, è l' essersi voluto troppo dilettare nell' accoppiamento delle colonne, come non meno che nel palazzo Uguccioni di Firenze, mostrò in Roma in quello de' Caffarelli presso Sant' Andrea della Valle. Ma il palazzo Pandolfini, oggi de' Nencini, è veramente un modello di nobile e ben proporzionata architettura, che mostra come lo ingegno del Sanzio era fatto per piegarsi alla perfezione d' ogni arte.

Se le arti avevano divertito e rallegrato papa Leone in Firenze, tornato a Roma, seguitarono per opera di Raffaello a lusingarlo e onorarlo colle allusioni al suo nome e al suo regno nelle camere vaticane. Fermiamoci adunque nella terza camera, detta di Torre Borgia, per essere stata fabbricata nel pontificato di papa Alessandro VI. Il primo soggetto in essa dipinto è il famoso incendio di Borgo, avvenuto sotto papa Leone IV. Il quale fu creduto che dalla loggia di San Pietro arrestasse con la sua benedizione le crudelissime fiamme che

minacciavano di ridurre in cenere tutto il Vaticano. Nel papa operatore di tanto miracolo è ritratto di naturale Leone X, quasi volesse il pittore attribuirgli la stessa santità e potenza. Più importanti allusioni furono le tre storie seguenti. Non era lungo tempo passato, che l'armata de' Turchi, appo i quali l'amore della conquista era ardente, aveva minacciato di occupare i porti dello Stato ecclesiastico e con esso tutta l'Italia: onde papa Leone avea cercato di riunire le forze dell'imperadore e del re di Francia, per guardare l'Europa da sì crudele e formidabile nemico. Parve dunque al pittore che la battaglia d'Ostia contro i Saraceni, dove il pontefice Leone IV è in atto d'impetrar soccorso dall'alto, rappresentasse il merito di quel fatto: e, quel che è più importante, dovesse raccendere l'antico zelo de' principi cristiani contro la crescente potenza maomettana.

Procediamo alle due ultime storie. Salito Leone X sul trono de' pontefici, trovò l'Italia diversamente agitata e travagliata dalle armi de' principi oltramontani; ma più d'ogni altro gli dava noia il re di Francia, riducendosi forse alla memoria che per opera francese erano stati cacciati di Firenze i suoi fratelli, ed egli altresì: al che doveva aggiungersi la sua propria prigionia dopo la giornata di Ravenna, e il pericolo, in che si era trovato, di essere menato in Francia. Tuttavolta fuggì sempre l'occasione d'irritarlo soverchiamente, o perchè non si fidasse più degli altri principi, o perchè stimasse l'amor de' Francesi essere in Italia maggiore che d'ogni altra nazione. Laonde usò modi di conciliazione e di pace con Lodovico XII, e più ne usò col successore Francesco I. I quali d'altra parte non ricusarono le istanze di amicizia fatte loro dal papa: non so se per amore alla Santa Sede, ma certamente per timore che nel regno di Francia non si raccendessero le persecu-

zioni del suo antecessore. È famoso pertanto l'abboccamento avuto da Leone con Francesco in Bologna dopo l'acquisto di Milano, e son certo che l'uno si sarà scusato con l'altro delle passate ostilità, prima di stabilire fra di loro i nuovi capitoli di concordia. Raffaello, facilmente consigliato dagli uomini della corte pontificia, pensò di recare in pittura quella solennità, della quale allora tutto il mondo avrà ragionato. Ma perchè l'opera dipinta riuscisse più solenne e autorevole, e nel tempo stesso fusse lontana dal provocare i biasimi e forse le calunnie dell'età costantemente mutabile, cercò nelle storie de' primi tempi della Chiesa qualche allusione, che mostrasse il re di Francia il maggiore amico e benefattore della Chiesa e del pontificato. Nè molto consultò perchè si fermasse in Carlo Magno, al quale certamente dovevano i pontefici la loro maggior grandezza. Adunque da una parte vedi il pontefice Leone III giustificarsi con Carlo Magno, giurando sopra gli evangelii ch'egli era innocente di quanto l'avevano calunniosamente accusato: d'altra parte lo stesso Leone III coronare esso Carlo in tutto lo splendore della pontificia podestà. Tanto nella storia della giustificazione, quanto in quella dell'incoronamento, sono ritratti di naturale Leone X e Francesco I; quasi il pittore volesse assicurarsi, che niuno dovesse mai dubitare, che intendimento suo non fosse di rappresentare la riunione del re di Francia col papa, accaduta in quei giorni. Nè andrebbe forse lontano dal vero chi giudicasse altresì, che il pittore volesse ricordare al re di Francia il supremo potere del Capo della Chiesa, da cui i grandissimi re ricevettero la corona, e con essa ogni prosperità, e quasi accendere in lui quell'amore che fece Carlo Magno tanto prodigo di beneficenza verso la sedia apostolica.

Conosciuto i soggetti, vediamone la esecuzione partitamente. Secondo il Vasari pare che nell' Incendio di Borgo volesse Raffaello mostrare, ch' egli sapeva fare gl' ignudi così bene come Michelangelo, ma non riuscisse perfettamente al sublime paragone. La qual sentenza ha dato materia di lunghe controversie agli scrittori e agli artisti, che noi volentieri lasceremo dall' un de' lati, parendoci poco utili al proposito nostro, che è di mostrare senza studio di parti la schietta verità. Il Sanzio, come abbiamo largamente dichiarato, non rimase nè freddo nè indifferente alla vista delle cose di Michelangelo; ma ne usò come un ingegno che avea mestieri di grandi esempi per arrivar più sollecito alla perfezione d' ogni cosa. Nel vedere gl' ignudi del Buonarroti ricevette un gagliardo eccitamento per quella scienza importantissima; e, come lo stesso Vasari ci attesta, si diede *a riscontrare i muscoli delle notomie, e degli uomini morti e scorticati con quelli vivi, che per la coperta della pelle non appariscono terminati nel modo che fanno, levata la pelle, e veduto poi in che modo si facciano carnosi e dolci ne' luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti, e parimente gli effetti pel gonfiare ed abbassare ed alzare, o un membro, o tutta la persona, ed oltre ciò l' incatenatura dell' ossa, dei nervi e delle vene, si fece eccellente in tutte le parti, che in ottimo pittore sono richieste.* Ma di questa scienza non intese Raffaello fare una dimostrazione del maggiore suo ingegno e magistero; anzi ne fece un uso tutto conforme alla qualità de' suggetti; sì che non solo non disdicesse, ma fosse naturalmente necessario introdurre persone ignude: oltre che la cognizione de' muscoli, nervi, vene, legamenti d' ossa, ed altre cose riguardanti la notomia del corpo umano, non per altro gli servisse che per dare

alle figure attitudini che fossero naturali, come predicava Lionardo da Vinci; e non già per far mostra ne' difficili scorci e torcimenti, e strane movenze, di sapere anatomico. L' incendio di Borgo è immaginato nell' ora che il sonno teneva ancora in riposo gl' infelici abitanti. Era naturate che nello scompiglio grande e orribile delle fiamme, molti si levassero, senza pensare a rivestirsi, ma sì bene a salvare fuggendo i lor figliuoli e parenti. Considerò pertanto Raffaello esser questa un' occasione da mostrare che sapeva fare gl' ignudi: non già alla maniera michelangiolesca, o per gara con quell' uomo straordinario e non imitabile, ma perchè il soggetto lo richiedeva, osservando il precetto di Lionardo, che qui vuo' trascrivere per intero. *Le figure ignude non debbono avere i loro muscoli ricercati interamente; perchè riescono difficili e disgraziati. Per quell' aspetto, che il membro si volta alla sua operazione, per quel medesimo siano li suoi muscoli più spesso pronunciati. Il muscolo in sè pronuncia spesso le sue particole, mediante l' operazione, in modo che senza tale operazione in esso prima non si dimostrano.* Fece adunque il Sanzio, che i suoi ignudi dimostrassero quella forza di muscoli, che le diverse attitudini e svoltamenti delle figure volevano: e medesimamente non cercò attitudini, nè svoltamenti molto difficili e strani, che richiedessero una troppo ardita pronunciazione di muscoli e di nervi; stimando che la confusione, lo spavento, la fuga e tutti gli altri affetti, che sogliono nascere in caso sì orribile, dovesse l' arte far conoscere piuttosto con l' espressione degli animi, che con l' agitazione delle membra del corpo: e nella espressione degli animi mostrò quant' egli era lontano dal seguitar Michelangelo, e quanto altresì gli stavano a cuore gli ammaestramenti e gli esempi di Lionardo. Poteva egli pascere gli occhi de' riguardanti con

l'empire la luttuosa scena di fiamme e di fumo, e col ritrarre moltitudine di gente in tante diverse e strane attitudini di morte. Ma ricordando quel che fece Lionardo nel disegno della battaglia d'Anghiari, volle che la mente ancor più degli occhi, rimanesse soddisfatta, e ritrasse il fatto dagli effetti più naturali che doveva produrre; onde sebbene lo spettatore s'accorga facilmente, che i movimenti de' personaggi sono causati dal fuoco, pure la minor cosa che si vegga nell'immagine di questo incendio, è il fuoco. Scorgesi pertanto da una parte un vecchio ammalato, tratto dalle vampe, e recato in collo dal suo figliuolo, nel medesimo modo che Anchise fu portato da Enea; e mentre nell'uno conosci lo sfinimento prodotto dall'infermità e dalle fiamme, nell'altro è benissimo espressa la forza e il patire di tutte le membra dal peso del vecchio, abbandonato addosso a lui. Poco lungi dal sommo d'una rovina vedesi una donna ignuda tutta rabuffata, che il figliuolo in fasce getta a suo padre, il quale campato dal fuoco, sta nella strada in punta di piedi a braccia tese per riceverlo; e mostra di essere compreso non meno dal timore per la salute del fanciulletto, che per il proprio pericolo. Si poteva egli scegliere immagini, che meglio eccitassero la compassione di quel fatto lacrimevole, che figurando il periglio della prima fanciullezza e dell'ultima vecchiaia, che sono l'età più deboli e mancanti di forza per fuggire ne' pericoli? Ma questo non è tutto. Il principal fine del pittore era quello di far vedere, che per divina virtù fu estinto il fuoco. Fece pertanto nell'altra parte del quadro, che il vento soffiando nelle fiamme, e accrescendone la furia terribilissima, rendesse inutile ogni soccorso umano per arrestarla. E perchè sensibilmente si conoscesse l'effetto più naturale del vento, e l'impossibilità a cessare la tempesta dell'incendio, figurò al-

cune femmine, che portando vasi d'acqua per ispegnere il fuoco, sono aggirati loro i capelli e i panni; ed altri, che si studiano di buttare acqua, vengono dalla bufera accecati e respinti. Onde l'ultimo terrore s'impadronisce d'ognuno; sì mirabilmente espresso nel gruppo delle femmine, che scalze, sfibbiate e scinte, messisi innanzi i loro figliuoli, corrono ad implorare il divino aiuto, verso la metà del quadro; dove indietro si vede la loggia del Vaticano col papa, che con la sua benedizione fa segno di cessar l'incendio. Per lo che tutte le parti e le azioni dell'opera concorrono a formare quella unità, di cui devono tener cura così i pittori come i poeti, se vogliono ottenere l'effetto che cercano con le loro fatiche. E certamente nell'incendio di Borgo l'arte aggiunse per le mani di Raffaello la perfezione di ritrarre la maggior violenza delle passioni nel più bel modo e nel più vero che mai si possa immaginare, ricevendone la migliore inspirazione dal II dell'*Eneide*.

Non è forse minor bellezza e avvertenza d'arte nella Battaglia d'Ostia; e mentre si conosce che è stato combattuto in mare, vedesi ritratta la vittoria de' cristiani con una espressione di affetti mirabile: perciocchè gl'infiniti prigioni, che d'una barca escono tirati da certi soldati, e condotti dinanzi al papa, mostrano nell'arie delle teste tutto il dolore, la paura e la mente quale alla misera lor condizione si conveniva; senza dir nulla delle bellissime cere e gagliarde attitudini de' soldati, e della differenza degli abiti, e infine della maestà del pontefice, figurato per papa Leone X, in mezzo al cardinal Bibbiena e al cardinale Giulio de' Medici, che fu poi papa Clemente.

Delle altre due storie della stessa camera si vede che l'artista ebbe minor cura che delle precedenti; quasi stimando che in que' soggetti, fuori della pompa, non

fusse altro da cercare; tanto più che, dovendo servire all' allusione sopraddetta, conveniva oltre al numero de' cardinali e de' vescovi, assistenti alla ceremonia del giuramento e della coronazione, ritrarre molti ambasciadori ed altre persone della corte di Francesco I, con abiti alla francese, secondo che usavano in quel tempo. Similmente richiedevasi che la disposizione delle loro figure nella cappella pontificia, e le loro attitudini fossero secondo quel teatral costume che veggiamo nelle feste de' così detti pontificali romani; dove sfoggiano magnificenze orientali senza buon gusto d' arte italiana.

Avendo parlato di tutte le pitture che sono nelle stanze vaticane, giova fare la seguente considerazione. La maggior parte di quelli che finora hanno scritto intorno alle arti, alcuni per amore al così detto bello ideale, altri per odio, si sono accordati nel dire, che Raffaello, dopo la Disputa del Sagramento, lasciasse di essere pittor naturale, ed una bellezza d' idea studiasse d' incarnare. Cosa notabile che per raccomandare opinioni opposte si ricorra alla stessa menzogna. Ch' ei bastano gli occhi per conoscere che fino alla sopraddetta Coronazione, il Sanzio non fece altro che rappresentare istorie passate e lontane co' ritratti fedelissimi de' personaggi che al suo tempo vivevano; tanto che il Vasari e il Borghini scambiarono i soggetti, e crederono che avesse rappresentato Francesco I re di Francia consacrato da Leone X, invece di Carlo Magno coronato da Leone III. Tanto è vero, che l' amore di parte anco nelle arti induce a togliere la evidenza alle cose. In questa sala di Torre Borgia l' opera dei discepoli di Raffaello fu grandissima parte d' esecuzione; giacchè il pennello del Sanzio non vi lavorò che per ritoccare qua e là, e insieme accordare il colorito di essi. Si crede che il maggior cooperatore fusse Gaudenzio Fer-

rari. Costui nato in Valdugia, e detto dal Vasari Gaudenzio milanese, fu, secondo il Lomazzo, prima discepolo del Giovanone in Vercelli, e poi dello Scotto, e del Luino in Milano. Una delle sue prime pitture è tenuta quella tavola con vari spartimenti, conservata in Novara; la quale è tutta secondo l' uso e la maniera de' pittori del quattrocento. Rivolto di buon' ora gli occhi alle opere di Lionardo da Vinci, migliorò tanto il suo gusto, che nella copia ch' ei fece del cartone di Sant' Anna, con l'aggiunta di S. Giuseppe e di qualche altro Santo, la quale è in S. Marco di Milano, vedesi il gran profitto, ch' ei ritrasse studiando in Lionardo. Giovane ancora, andò a Roma, tirato dalla fama che da per tutto sonava di Raffaello; il quale, conosciutolo molto innanzi nell' arte e nutrito dello stesso latte, lo tenne presso di sè, come aiuto: per lo che Gaudenzio acquistò una maniera più grande in disegno e più vaga in colorito; della quale lasciò segnalati monumenti non solo in Roma, aiutando Raffaello, ma altresì in patria, dove, spento quel sommo lume dell'arte, si ricondusse, sì come diremo più innanzi.

Cade qui in acconcio parlare qualcosa della così detta sala dei dodici apostoli; dove Raffaello fece per ornamento i dodici apostoli in piccole figure; e Giovanni da Udine gran quantità di beste, come scimmie, zibetti, camaleonti, pappagalli, lioni, liofanti ed altri animali stranieri, ritratti dal vivo di quelli, che per suo sollazzo avea papa Leone; anzi è noto ch' esso papa volle che vi fosse ritratto grande al naturale quel liofante, statogli donato nel 1514 dal re di Portogallo, col quale per due anni avea divertito il popolo romanesco, non avendo per l' addietro veduto di simili animali. Maravigliosa contrarietà, che insieme cogli apostoli fussino figurate tante bestie. Nieghi chi può che l' arte della pittura non attesti con tali opere l' indole di quel secolo.

L'essere stato Raffaello aiutato da tanti valenti uomini che si recarono a gloria di appartenere alla sua scuola, fece sì ch'egli nello stesso tempo che le pitture delle stanze vaticane conduceva, fornì altre opere, fra le quali fu celebre il ritratto di Leone X. La cui effigie avea Raffaello moltiplicata in più storie a fresco, per simbolo delle cose rappresentate in Vaticano, come abbiamo notato. Vennegli poscia l'occasione di farlo senza simbolo e in un quadro a olio, che più particolarmente onorasse la memoria di lui. Non so dei due pontefici, Giulio e Leone, quale Raffaello ritrasse con maggior cura e amore. Da tutti e due era stato beneficato: e se al secondo doveva la sua esaltazione a' principali onori, dal primo doveva riconoscere i principii della sua gloria. Certo è che, ritraendoli, servì mirabilmente alla espressione de' loro animi, dando all'uno la fierezza di guerriero, e all'altro la maestà di re; e mentre ritrasse Giulio in mezza figura, solo, accigliato, senza ornamenti, quasi uomo che sdegna consigli ed ozii regii, fece il Medici assai più che a metà della persona, riccamente abbigliato, e seduto con dignità pontificia in mezzo a' cardinali de' Rossi e Giulio de' Medici, in atto di ascoltarli intorno alle cose dello Stato, quasi per indicare ch'essi erano l'anima di Leone: e in ispezialità Giulio, che da cardinale seppe maravigliosamente supplire e riparare alle perigliose incertezze del regnante, che avrebbe voluto comandare senza i fastidii e i pericoli che seco porta il principato: massime in quel tempo di guerre fierissime e potentissime, delle quali era centro ed esca l'Italia.

Quando Raffaello dipinse il ritratto di Giulio II, che precedette quel di Leone di circa cinque anni, non aveva ancora acquistato tutto quel colorito, per il quale fu lecito raffrontarlo co' principali della veneta scuola:

e se bene alcuni antepongano all'altro quel primo modo di pennelleggiare del Sanzio, dov'è più durevolezza di tinte, più finezza di lavoro e maggiore semplicità d'esecuzione, non di meno con la sua ultima maniera di colorire potè dare alle sue figure maggior rilievo e grandezza, e abbellire i suoi dipinti di tutte quelle vaghezze accessorie, che il più abile de' pittori veneziani avrebbe potuto condurre. In somma l'ultima sua maniera di colorire era quale ci voleva, per fare un magnifico ritratto che piacesse a papa Leone. E in effetto la illusione di quell'opera fu sì grande e mirabile, che si conta che il cardinal Datario, entrando nella stanza in cui era Leone X, fu per inginocchiarsi e porgere al papa dipinto le bolle da soscrivere. Inganno che si rinnovò poco dopo nel ritratto di Carlo V, di mano di Tiziano, al quale il figliuolo dell'imperadore s'accostò per parlar d'affari, credendolo vivo. Nè la pittura delle cose accessorie all'opera di Raffaello ci fa meno ricordare del pennello del Cadorese; con questo di notabile, che il Sanzio ancora in esse faceva spiccare una certa squisita virtù di sentimento, che nell'altro non appariva. Il che si conosce da chi abbia molto da presso studiato i due autori. Tutto colpi e macchie di pennello è il Vecellio, chi lo avvicina agli occhi, e appena si crederebbe che, allontanandolo, debba riuscire tanto morbido e vero. Ma nel Sanzio la vicinità non iscema pregio; anzi vedesi, che non v'ha piega d'abito, per così dire, che non sia considerata e fatta con sentimento. Nè tanta diligenza impedisce che l'effetto lontano abbia la stessa forza dell'altro. La parte accessoria nel ritratto di Leone è dal Vasari descritta con maggiori parole che non è il soggetto principale, quasi per aggiungere alla gloria dell'Urbinate quest'altro fregio di contraffare le cose inanimate con una splendidezza di colorito che

non ha pari. Così dice lo storico: *Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici, e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa, che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono; vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d' argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l' altre cose vi è una palla della seggiola brunita d' oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa, ed il rigirare delle stanze, e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credesi pure e sicuramente, che maestro nessuno di questo meglio non faccia nè abbia a fare.* E ancora dopo tre secoli e più, questo ritratto c' empie d' insolito stupore. Nè mi pare che il tempo abbia potuto così oltraggiarlo, che più non si possa ammirare e godere il migliore effetto di tanta pittura; ora spezialmente che nella splendidissima Galleria Pitti è posto in luogo di maggior luce; talchè i quadri che gli sono attorno, comecchè bellissimi sieno, e di celebri autori, paiono cose dipinte, e quello cosa viva e verace. Molti attribuiscono l' accrescimento degli scuri, e per conseguenza l' affievolimento dell' altre tinte (i quali danni per altro sono assai minori di quel che finora si è creduto e detto) all' uso che Raffaello in quella sua ultima maniera cominciò fare del nero di fumo, tanto lusinghiero in apparenza e per alcun tempo, e tanto pernicioso in sostanza e cogli anni. Raffaello senza dubbio commise questo peccato, che i posteri non gli perdonano per lo stesso e grandissimo amore alle divine sue opere;

se bene in ciò i più rei furono i discepoli di lui; e particolarmente Giulio Romano, che d'altra parte fu dal Sanzio adoperato nelle sue opere di maggiore importanza, come per l'appunto era allora il ritratto del papa. E che vi lavorasse il Pippi, non v'ha dubbio, dopo la testimonianza di lui medesimo recataci dal Vasari, che con le proprie orecchie l'ascoltò, quando a Mantova fu tratto nell'inganno di credere opera dell'Urbinate la mirabil copia che ne fece Andrea del Sarto per essere mandata al duca Gonzaga di Mantova in vece dell'originale che rimase in Firenze, dov'era stato mandato da Roma; checchè ne dicano oggi alcuni che impugnano quel fatto, non so se per vaghezza di contendere insanamente, o per fastidire il pubblico con una nuova e misera specie di adulazione ai propri principi, facendoli possessori di quel che non sono.

Del rimanente Raffaello è altresì da scusare per l'uso che fece del nero di fumo per un'altra non indegna considerazione; conciossiachè senza tale uso non avrebbe forse potuto ancora ne'dipinti a olio, gareggiare in quel tempo co' principali coloritori di Venezia e di Lombardia. Egli aveva visto in Roma quadri a olio di Giorgione, di Tiziano e del Correggio, ed eragli tanto piaciuto (e come non piacergli?) l'effetto del loro colorito, che cercò altresì darlo alle sue opere. Nè l'impresa gli fallì. Ma essendo in lui abilità d'ingegno, quel che ne' lombardi e ne' veneti era natura semplicissima, e fatta per sentire il migliore e maggior colorito, dovette ricorrere agli apparenti vantaggi del nero di fumo. Se Raffaello avesse conosciuto gli autori, e stretto con esso loro amicizia, come fece in Firenze con fra Bartolommeo della Porta, avrebbe certamente e subitamente apparato il loro modo semplicissimo e durevole di unire e maneggiare le poche e buone tinte; del quale i disce-

poli di quelli che andarono a Roma, e lo aiutarono nella seconda stanza vaticana (forse non abbastanza sperti del colorire a olio de' loro maestri) non poterono pienamente informarlo. E per verità, come anche giudica Quatremère de Quincy, la migliore scelta delle terre semplici, e il modo di preparare e impastare le tinte, era l'unica cosa nella quale il Sanzio non poteva dirsi uguale a' massimi della scuola veneta e lombarda: e non gli sarebbe venuto meno, credo io, l'acquisto di detta prerogativa, che tiene più alla parte meccanica dell'arte, se la morte non l'avesse rapito sì tosto, o se Tiziano avesse effettuata la sua gita a Roma, quando vi fu chiamato dal Bembo, desideroso di mostrare al papa, di cui allora era segretario, che la sua Venezia, non meno delle altre città, produceva ingegni straordinari e maravigliosi.

Del sommo magistero di Raffaello nel colorire, non meno del ritratto di Leone X, fanno testimonianza gli altri ritratti ch' ei condusse intorno a quel tempo: conciossiachè ne' ritratti, come anche considerò Luigi Lanzi, non potendo grandeggiare per invenzione e composizione, cercasse segnalarsi per colorito. E fatti con perfezione non più da altri che da esso dipinta nella grazia del colorito, chiama il Vasari i ritratti del duca Lorenzo e del duca Giuliano, che al tempo dello storico erano appresso gli eredi di Ottaviano de' Medici. De' quali ora non possiamo dire alcuna certa notizia: ma sicura contezza abbiamo del ritratto di Giovanna d' Aragona, vicereina di Napoli, una delle più belle donne di quel tempo, che Raffaello fece per commessione d' Ippolito de' Medici; il quale nel Museo di Parigi splende ancora di tutta la bellezza d' un colorito che il più vero e il più leggiadro non si potrebbe vedere: essendovi eziandio tanta magnificenza di bellissimi pan-

neggiamenti, e un campo sì ricco e maestoso d'architettura, oltre a quel disegno e a quella espressione, che usava Raffaello, da potersi quest'opera additare come una, dove mostrò di aver tutte le ottime qualità del dipintore riunito.

Nello stesso Museo di Parigi si conserva il ritratto di Baldassar Castiglione; detto dal Bembo opera non di Raffaello, ma della sua scuola. Quatremère de Quincy stima poco credibile che l'effigie del suo più intimo amico e miglior protettore volesse il Sanzio affidare a un discepolo. Del che noi non disputeremo; e prenderemo più certa testimonianza dell'eccellenza di Raffaello nel ritrarre le persone vive, dall'Inghirami, che si conserva, come ognun sa, nella Galleria Pitti. Quale de' veneti o de' fiamminghi coloritori avrebbe fatto cosa più viva e naturale? E certo se non si sapesse di sicuro essere di mano di Raffaello, a qualcuno di essi sarebbe attribuito. Ma il ritratto in cui Raffaello apparve più grande coloritore, da non temere il paragone di qual più in tale arte reputato, fu quello ch'ei fece a Bindo Altoviti. Che più, se nelle tinte, come nota il Bottari, non cede alle più fine e vive di Tiziano? Questo ritratto, detto stupendissimo dal Vasari, fu perduto dall'Italia, per essere state tortamente interpretate le parole di esso Vasari; il quale avendo detto, *fece a Bindo Altoviti il suo ritratto*, fu dal prefato Bottari creduto che intendesse di aver fatto e donato a quel signore il ritratto della propria persona: senza badare che tutti i contrassegni delle diverse sembianze bastavano a distruggere ogni equivoco d'espressione, se pure era luogo ad equivocare; giacchè l'elegante scrittore toscano avrebbe aggiunto a *suo* il vocabolo *proprio*, se avesse inteso di parlare altramente; ovvero con diversa locuzione avrebbe detto quel che certamente non disse. Nondi-

meno l'opinione leggermente manifestata dal Bottari si divulgò, e per un pezzo fu abbracciata; onde gli eredi dell'Altoviti, che già possedevano in Firenze la sopraddetta opera, credendo di non aver più un'immagine di famiglia, e però raffreddandosi nel desiderio di possederla (come se la effigie di Raffaello non fosse stato un più glorioso possesso) non dubitarono di venderla l'anno 1811 al re di Baviera, nella cui Galleria ora si vede. Furono a'dì nostri alcuni valentuomini, che con autorità di storia e di arte confutarono l'opinione del Bottari; ma il Bindo Altoviti, lasciato prendere da mano forestiera per quattordici mila zecchini, non più tornò a Firenze. Oh! le mie parole potessero esser seme da fruttare infamia a que' vilissimi ed ignorantissimi, che non ne mancano mai, i quali senza stimoli di povertà, e per sola ingordissima avarizia, spogliano le loro case e le loro patrie delle maggiori opere dell'arte italiana, da essi immeritamente ereditate.

L'aver parlato de' ritratti che fece Raffaello, mi fa notare che, avendone egli riportato onori e premii, per quel tempo abbondantissimi, si murò un palazzetto in Borgo nuovo: ma per la edificazione de' portici fu con altre fabbriche gettato a terra: e venne meno quella memoria che di sè avea voluto il sommo uomo lasciare. Alcuni altri quadri di storia condusse egli bene in quel tempo; non minori della fama procuratagli da tante opere piuttosto miracolose che eccellenti. Teniamo a mente quel che notammo altrove, e ora viene in taglio di ribadire con esempi, che la pittura nelle opere di lui, senza perdere il sentimento religioso delle prime etadi, acquistò ed esercitò il più perfetto magistero del colorire, ombreggiare, sfumare, ed ogni altra cosa che alla parte sensibile dell'arte appartiene. Di che nessuno può dubitare, per poco che consideri la celebre tavola

fatta per il monistero di Palermo, detto Santa Maria dello Spasimo; dove insieme con una scelta di bellissime forme e attitudini diverse e tondeggianti, e in mezzo a tanta forza di chiaroscuro ed accordo di colorito mirabile, e illusioni di prospettiva, riluce quel pieno e sublime d'espressione, che fa ricordare dei principali maestri della decimaquarta e decimaquinta età; e forse più particolarmente di Pietro Perugino, quando nella tavola del Cristo morto, per le monache di Santa Chiara, esprimeva tutti i gradi della pietà e del dolore, con un affetto che si può sentire, ma non significare.

Il Sanzio rappresentò il momento che il Salvatore, ascendendo il monte Calvario, cade sotto il peso della croce, e bagnato di sudore e di sangue si volta verso le piangenti Marie con quelle tenerissime parole: *Non piangete per me, ma sì bene pe' figliuoli vostri.* Chi guarda in quelle teste, vede alterate e commosse le faccie, secondo la varia forza del dolore che le fa piangere; talchè nella Vergine, che con la bocca aperta e gli occhi fatti rossi dalle lagrime si volge a implorare da quei manigoldi mercè al suo povero figliuolo, è sì gagliardo e vivace il sentimento della passione, che non saprei chi mai al pari di Raffaello l'abbia espresso, se pure non fu lo stesso Vannucchi nella citata pittura del Cristo morto; dove la Vergine ha impressi quasi i medesimi segni di cordoglio, e segnatamente quel rosseggiare degli occhi, forse per indicare visibilmente, che il dolore di Maria era ardente e infuocato quanto l'amore. Ma qual penna o lingua potrebbe dire la santità, la pietà, la passione, l'amore, di cui è impressa la testa del Salvatore? Esso mostra non tanto di sentire il tormento dello avvicinarsi alla indegna morte, quanto la non lontana rovina di Gerusalemme, in cui era simbo-

leggiata la non mai interrotta e sempre crescente perdizione di tante anime, da rendere quasi infruttuoso il suo patire e morire sì barbaramente. Oltredichè giammai nessun pittore espresse così al vivo, e con tanta nobiltà la doppia natura, umana e divina, di Cristo; mentre per l'una si vede che patisce, per l'altra si conosce che può e vuol patire. A tanta passione, a tanta mansuetudine, a tanta umiltà, sono vivo contrasto la rabbia de' crocifissori, che non lasciano d'incrudelire contro chi è vicino a rendere l'ultimo spirito; e tutta quella moltitudine, e lo scalpitare superbissimo d'armati, che a piè e a cavallo, sboccando dalle porte di Gerusalemme, fanno scorta al Redentore nella penosa salita al monte del supplizio, che è figurato in lontano; ed è sì bene accomodato alla ristrettezza della tavola il grandissimo componimento, con tanti piani che diminuiscono, che ben può dirsi Raffaello maestro al mondo d'ogni più eccellente perfezione. E disse bene il nostro Vasari, che fino la furia de' venti e l'onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera, quando orribile tempesta percosse ad uno scoglio ed aperse la nave che la recava a Palermo; imperocchè mentre gli uomini, e le mercanzie si perderono, quella incassata com'era, fu portata dal mare in quel di Genova; dove ripescata, e veduto esser cosa divina, fu messa in custodia: e ci volle la mezzanità e il favore di papa Leone, perchè i Genovesi la rendessero ai frati di Sicilia, da' quali ebbono gran compensi per averla loro salvata. Filippo IV copertamente la tolse alla Sicilia per nobilitarne la Spagna. Napoleone Bonaparte violentemente la tolse alla Spagna per nobilitarne la Francia: ladroni che si rapivano i tesori della povera Italia, la quale non ha potuto godersi in pace neppure i frutti delle proprie arti. Ora chi vuol vedere la pittura del Sanzio, deve andare a

Madrid, a cui nel 1816, dopo essere stata con molte altre trasportata in tela, fu renduta, come se il primo acquisto fusse stato legittimo; e come se i mille scudi assegnati al monisterio dello Spasimo, avessono dovuto bastare per privar l'Italia d'un'opera che non ha prezzo.

Quasi lo stesso caso incontrò alla così detta Madonna della Perla: la quale di Mantova andò in Inghilterra, dove fu acquistata da Carlo I insieme con altri preziosi dipinti. Dopo la morte di Carlo, lo stesso Filippo IV di Spagna la ricomperò: e si conta che al primo vederla, sclamasse: *Ho trovato la mia perla.* Il qual nome, benissimo dato, le rimase sempre. Poscia la rapina francese la trasse a Parigi nel 1810; e la caduta del Bonaparte la fece tornare a Madrid. Diciamo adunque qualcosa di questa perla; dove si vede nella faccia e attitudine della Vergine il candore e modestia semplicissima, che soleva Raffaello imprimere alle sue Madonne, e in pari tempo una nobiltà e grandezza d'arte, che dagli artefici è significata col nome di terzà maniera. Imperocchè oltre alla grazia del componimento, e a quella testa tanto ingenua e celeste del piccolo Gesù, che, seduto sulle ginocchia della madre, è in atto di prendere alcuni frutti che con altrettanta festa e ingenuità gli sono offerti dal piccolo San Giovanni, si ammira un colorito, che non ostante gli oltraggi del tempo conserva sempre tanto vigore e accordo e lucentezza, che in molte parti, come ancora stima il signor de Quincy, potrebbe stare al paragone di qualunque pittura veneziana. Anche la figura della Sant'Anna ginocchione, e in attitudine di meditare, e l'altra di San Giuseppe, che è nel campo seduta sopra alcune ruine, sono disegnate e colorite con verità e bellezza maravigliosa.

La tavola della Madonna della Perla ci fa ricordare

di un' altra perla del Sanzio, fortunatamente non posseduta dalla Spagna, ma splendente in Firenze nella preziosa Galleria del marchese Pier Francesco Rinuccini, che la tenne in quel conto che un nobile gentiluomo doveva tenere un' opera di Raffaello. Quatremère de Quincy la stima in molte parti somigliante per composizione all' altra testè descritta; il che a noi non sembra veramente. *E qui la Nostra Donna*, (come la descrive divinamente il Vasari) *con il putto Gesù, che fa festa a un San Giovanni portogli da Santa Elisabetta, che, mentre lo sostiene con prontezza vivissima, guarda un San Giuseppe, il quale, standosi appoggiato con ambe le mani a un bastone, china la testa verso quella vecchia maravigliandosi, e lodandone la grandezza di Dio, che così attempata avesse un sì piccolo figliuolo; e tutti pare che stupiscano del vedere con quanto senno in quell' età sì tenera i due cugini, l' uno riverente all' altro, si fanno festa.* Dallo stesso Quatremère è ripreso lo storico per aver riferito quest' opera al tempo che il Sanzio era in Firenze, essendo stata compiuta nel 1516, o in Firenze nella quarta volta ch' ei vi tornò condottovi da Leone X, ovvero in Roma in quello stesso anno. Ma il Vasari stimò dover riferir l' opera al tempo che fu disegnata e composta; parendogli che la maggiore e più importante parte del lavoro fusse fatta. Nondimeno sarebbesi mostrato più esatto e accurato se avesse fatto osservare che la pittura non fu terminata prima del 1516, anno scritto nella stessa tavola. La qual differenza vale a farci considerare, come l' arte della pittura, esercitata fin qui dal Sanzio, non sofferse alcuna alterazione nella verità e spiritualità delle forme; poichè un' opera, concepita e delineata quando aveva di fresco lasciata la scuola del Perugino, potè convenire a un' età, in cui egli gareggiava co' principali coloritori della veneta

scuola; sì come la stessa tavola, di cui parliamo, attesta; conciossiachè in essa, per servirmi delle vive ed autorevoli parole del Vasari, *ogni colpo di colore nelle teste, nelle mani e ne' piedi sono anzi pennellate di carne, che tinta di maestro che faccia quell' arte.*

La tavola della Visitazione, che, di mano del Sanzio, si conserva nel Museo reale di Parigi, è taciuta dal Vasari: nè vi sono memorie che assicurino del tempo vero che fu fatta; ma non sarebbe forse errore ascriverla a quella stagione; giacchè il vigore del colorito, la bellezza del paese, la eccellenza in fine d' ogni parte d'esecuzione è tale, che mostra una mano già posseditrice d' ogni perfezione; senza dir nulla della bella e semplice composizione, quale veramente era comandata dalla evangelica storia, e della espressione della verecondia, del rispetto e divino pudore delle due parenti che s' incontrano sulla riva del Giordano, e s' abbracciano non senza uno scambievole e religioso maravigliarsi della propria gravidanza. Ed ecco la Verginella di Nazaret chinare leggermente la testa e gli occhi, e in quell' atto mostrare, che una certa timidità si è impadronita della sua innocente persona, da non lasciarle dire il mistero a lei noto; ma la vecchia Elisabetta, con un' aria di piacevolissima tenerezza, accenna ch' ella ha compreso a che le ha chiamate la grandezza di Dio. Non altri che il divino ingegno di Raffaello poteva esprimere sì dilicati e religiosi affetti.

Non aveva mai il Sanzio dipinto in sulla tela, già da molti anni messa in uso da' Veneziani: forse non amando che le sue pitture uscissero facilmente dell' Italia, e divenissero sorgente di guadagno all' ingordigia de' mercatanti. Se con questo fine non usò allora le tele, che avrebbe mai detto, se dopo trecento e più anni avesse veduto i suoi dipinti, esulando dall' Italia per

forza d'ingordissima potenza, andare d'un paese all'altro, e quel che è più, avesse veduto lo ingegno de' posteri, non capace di creare quelle maraviglie, aguzzarsi e affaticarsi per trovare il modo di trasportarle in tela, a fine di salvarle dagli estremi danni che i lunghi viaggi e i nuovi collocamenti avrebbero loro recato? Pur volle Raffaello una volta provare a dipingere in sulla tela; e pare che fusse la prima e l'ultima volta; non sapendosi ch'egli altra opera vi conducesse fuori di *quel San Giovanni nel Deserto*, fatto al cardinal Colonna; e dal medesimo cardinale (a cui fu più a cuore la propria guarigione, che la vista del bellissimo dipinto) dato in dono al suo medico Jacopo da Carpi, che nel tempo di una sua infermità glie lo chiese. A' giorni del Vasari trovavasi in Firenze nelle mani di Francesco Benintendi, da cui l'acquistarono i principi medicei; e da lunghissimo tempo adorna la tribuna della nostra R. Galleria. Opera d'inestimabile pregio, non solo per la rarità di essere la sola del Sanzio in tela, ma più ancora per la eccellente pittura, ch'ella è. Dove ognuno ammira la espressione nobile e proprissima del precursore, figurato in età di circa quattordici anni; sapendosi ch'egli assai per tempo si ritirò nel deserto, e molto giovane fra' digiuni e le asprezze della vita solitaria acquistò quella severa autorità di profeta, che gli bisognava per annunziare al mondo la prossima venuta del Messia. E detta autorità gli scintilla negli occhi accigliati e pieni di fatidico ardore, nel fiero atteggiamento della persona, seduta a piè d'una roccia, nel gesto della mano alzata e indicante il simbolo della croce, e nella bocca in atto di aprirsi, e con forte voce e terribile minacciare le turbe incredule. Nè l'acquisto ch'egli sì giovane fece di tanta severa e profetica autorità, mostrano meno le forme del suo corpo ignudo, eccetto la selvaggia pelle, che dal

braccio sinistro va a nascondergli le parti vergognose. Qui (dicono i veri intendenti della pittura) si conosce se Raffaello sapeva dare agl' ignudi quell' espressione di robustezza e di gagliardia che loro conveniva; la quale egli cavava non da' torsi antichi, ma dalla natura viva. La figura del San Giovanni doveva mostrare le forme tondeggianti e carnose, convenienti a una molto giovane età, e nel tempo stesso un certo risentimento di muscoli, proprio di chi era cresciuto fra i maggiori rigori della penitenza. Lo scorto della gamba destra poteva essere meglio inteso? Notevolissime sono pure la viva naturalezza del colorito, quale si affaceva ad un corpo cresciuto sotto la sferza del sole, e la bellezza del chiaroscuro con quel contrasto di luce e d'ombre, per lo che la figura sembra si spicchi della tela. In fine chiunque ragguarda questo San Giovanni, riceve nell' animo così forte impressione, che non gli è facile di levarsi della memoria una sì vivace, e in tanta gioventù autorevole figura. Ma oltre a tutte queste perfezioni vale eziandio a mostrare, qual gran pittore di paesi fosse il Sanzio. Particolare abilità di alcuni pittori e di alcune scuole era pure il far bene i paesi. I Fiamminghi e gli Olandesi, fatti per ritrattare la natura familiare e rusticana, principalmente se ne pregiarono; e non meno forse di loro, fu pregio de' veneti dipintori, ch' ogni vaghezza e amenità d'arte hanno mai sempre cercato; e più innanzi vedremo qual maestro ne fusse Tiziano. Ma alla universalità dell' arte di Raffaello si aggiunse anche questa bravura, e si aggiunse con quel merito tanto proprio e forse unicamente proprio di lui, di farsi conoscere abile in ogni cosa, non per ostentazione, o a caso, ma tirato sempre dalla convenienza del suggetto. Il luogo del deserto, in cui è figurato San Giovanni, non pur gli concedeva, anzi gl' imponeva di mostrarsi abile

pittore di paese, da non temere il paragone di qual più si voglia eccellente in quest'arte. E certamente la sgorgante fontana, presso di cui è seduto il santo, e quel grande e petroso dirupo, e il grosso tronco di vecchio albero, a cui è attaccata una sorte di croce formata di canne, e tutto il cespuglio con quelle erbe e frutta silvestri, sono fatti con tanta diligenza e finezza e naturalità, che il miglior pennello olandese non potrebbe meglio. Ma in pari tempo nell'aria e in un certo orrore di solitudine, che si sente intorno, è tanta severità, quanta se ne richiedeva per figurare un luogo di penitenza; la qual severità giammai nessun pittore olandese o fiammingo ritrasse, e nemmeno riuscì al gran Tiziano dipingendo lo stesso soggetto. Ben l'arte può coronare e mitriare Raffaello in ogni suo magistero.

Per ragionare delle opere del Sanzio, secondo il tempo che si crede più probabilmente ch'ei le facesse, dobbiamo dire di quella sua celebre Madonna, detta di Sisto, perchè, avendola fatta per i monaci neri di San Sisto di Piacenza figurò la Vergine col figliuolo in collo, elevata sopra delle nuvole, e sotto San Sisto ginocchione, e dall'altra parte Santa Barbara, forse perchè così desideravano que' frati. E avendo mostrato in tutte le altre Madonne fatte in sino allora, la modestia, il candore, la semplicità, l'affetto, l'umiltà e in fine la verginal purezza di Maria, in questa rappresentò la potenza e maestà di lei; non ritraendola quale abitatrice di questa misera terra, ma come reina del cielo, e immaginando ch'ella così glorificata apparisse in visione al pontefice Sisto; onde potè e seppe darle un'aria di tanta grandezza, quanta nessuno mai glie ne aveva dato. Certo il pittore nel farla ebbe in mente tutti que' simboli di forza e di valore che a lei furono attribuiti, quando fu detta torre d'Isdraele, casa d'oro, arca d'alleanza,

porta del cielo, stella mattutina; imperocchè, secondo che dicono queste immagini, sfolgora ne' vivi occhi, nella elevata fronte, nel ricco panneggiamento, e in tutta l' attitudine della grande persona; essendovi la robustezza di chi è somigliata ad una torre; il fulgore di chi è somigliata ad una casa d' oro; la sicurtà di chi rappresenta quell' arca, che nell' universal naufragio fu salva; la bellezza di chi deve aprire a' mortali il soggiorno della gloria; e in fine quella gaia letizia, che si sente al veder tremolare la stella del giorno. Noi veggiamo nella Madonna di Sisto tutte queste espressioni riunite in un incognito indistinto di somma e fulgentissima gloria: ma non veggiamo alcun indizio d' imitazione delle statue greche; anzi, facendo maggiore attenzione alla figura grandiosissima e già glorificata di lei, ci accorgiamo ch' ella è tolta dal vivo perfettamente: nel quale Raffaello sapeva trovare faccie degnissime di rappresentare qualunque bellezza, così celeste, come terrena; e sapeva insiememente sfuggire ogni eccesso di esagerazione, quando intendeva d' aggrandire con l' arte le cose sopra la comunal veduta. Non sono meno da commendare le altre figure che sono in questa tavola: conciossiachè la grandezza d' arte mostrata nel ritrarre la Vergine, vedesi nel putto ch' ella tiene in collo, bellissimo quanto è mai possibile a dire: e ne' due cherubini a piè del quadro, sì mirabili di colore, di vivezza e di rilievo, che paiono a ogni istante spiccare un volo verso la celeste regione. La dignità, gravità, religione del vecchio pontefice chi potrebbe lodare? Nè è facile veder donna più bella e più vera e meglio atteggiata alla pietà della Santa Barbara; come non è facile vedere una pittura, dove l' arte del disegnare, colorare, ombreggiare, panneggiare, e comporre grandeggi più e con migliore effetto. Veramente invi-

diabile il Museo di Dresda che possiede questo miracolo dell' italico ingegno; veramente misera l' Italia che lasciò levarselo nel passato secolo dal re di Polonia per la somma di ventidue mila scudi.

LIBRO NONO.

—

SOMMARIO.

Andrea del Sarto acquista un certo spirito e baldezza d'animo che veramente gli bisognava. — Altre opere del Vannucchi. — Celebre Madonna delle Arpie. — Considerazioni sopra i meriti più particolari di Andrea del Sarto. — Panneggiare d'Andrea. — Colorito del medesimo. — L'artista non deve inorgoglire; ma nè pure deve abbassarsi. — Stato assai misero degli artefici in Firenze; e segnatamente di Andrea del Sarto, il quale va in Francia. — Il Franciabigio fa alcune storie nello Scalzo. — Andrea torna in Italia. — Sua disgrazia col re di Francia. — Ultimi anni di Lionardo da Vinci, e sua morte in Francia. — Ritratto di esso Lionardo: e voto perchè abbia il cenotafio in Santa Croce di Firenze. — Andrea del Sarto conduce altre quattro storie nello Scalzo. — Alcune altre considerazioni sopra la sua maniera. — Affinità fra la maniera di Raffaello e quella di Ridolfo Ghirlandaio. — Storie di San Zanobi. — Altri lavori del Ghirlandaio. — Giov. Ant. Sogliani, e sue opere. — Andrea del Sarto gareggia con Jacopo da Pontormo, il quale di discepolo del Vannucchi diviene emulo. — Pittura del Pontormo nel cortile de' Servi. — Tavola del Pontormo in San Michelino Visdomini. — Fornimento da camera del Borgherini, dove principalmente gareggiano Andrea e il Pontormo. — Storie del Pontormo. — Storie di Andrea. — Considerazioni intorno alla violazione della legge di unità così di luogo, come di tempo. — Pregi della sopraddetta opera di Andrea. — Discepoli di Andrea. — Lo Sguazzella. — Domenico Puligo e Jacopo detto Jacone. — Principali opere di Francesco Granacci. — Avanzamenti di Rosso fiorentino: suo affresco nel cortile de' Servi. — Diversità della natura di Andrea e del Rosso. — Tavola del Rosso per lo spedalingo di Santa Maria Nuova. — Tavola del Rosso, che si vede nella Galleria Pitti: la quale riesce la miglior

testimonianza dell'ingegno arditissimo di quel pittore. — Altre tavole di lui e sua particolare indole. — Scultura ed architettura in Toscana in quel tempo. — Baccio d' Agnolo, il quale comincia dall'intagliare in legno. — Suo studio d' architettura, ed utile che per quello ritrae dallo studiare altresì la scultura. — Semplicità degli artisti del quattrocento e del cinquecento, e loro conversazione. — Opere di Baccio d'Agnolo; palazzo Bartolini da Santa Trinita: prima censurato e poi ammirato. — Altre fabbriche di Baccio. — Si continua a parlare di Gian Francesco Rustici. — Sue amarezze, per le quali abbandona quasi la sua arte, e si dà ai ricreamenti. — Compagnie e brigate d'artisti in quel secolo. — Pittura milanese dopo l'andata di Lionardo da Vinci in quella città. — Cesare da Sesto e il Bernazzano. — Francesco Melzi. — Andrea Salaino e Gio. Antonio Beltraffio. — Marco d' Oggione. — Sua copia del Cenacolo ed altre opere. — Bernardino Luino. — Sua disgrazia, per la quale torna a danno di lui la stessa virtù del suo ingegno. — Nascita del Luino e suoi ammaestramenti. — Perfezione dell'arte del Luino, grande imitatore di Lionardo. — Principali opere di lui. — In che i migliori discepoli del Vinci rimasero addietro al maestro. — Durata della scuola di Lionardo in Milano, la quale dagli storici è distinta dall' altra originale milanese. — Pitture delle logge vaticane: nelle quali Raffaello grandeggia al pari di Michelangelo, ma con differente magistero. — Raffaello in parecchie delle storie delle logge mostra di ricordarsi di Masaccio e di Lionardo. — In nessuna di esse si può dire pittore *ideale*. — Descrizione della storia del diluvio. — I tre angeli, ai quali s'inchina Abramo. — Le quattro storie di Giuseppe. Esecuzione delle pitture delle loggie per mano di Giulio Romano, del Fattore e del Bagnacavallo, di cui si notano i principii. — Perin del Vaga. — Sua nascita e prima educazione. — Perin del Vaga avanza nell' arte sotto Ridolfo Ghirlandaio: è poi condotto in Roma. — Perino entra nella scuola di Raffaello. — Sua opera nelle logge vaticane. — Amore di Raffaello nel fare allievi.

Non meno di Raffaello in Roma, moltiplicava in Firenze il numero delle sue opere Andrea del Sarto: al quale crescevano con la fama le commissioni, e cresceva ancora un certo spirito e baldezza d' animo, che vera-

mente gli bisognava. Al qual proposito merita di essere ripetuto ciò che narra il Vasari di Baccio Bandinelli, allorquando, volendo imparare il colorire a olio per nuova e infelicissima gara col terribile Michelangelo, ricercò Andrea suo amicissimo, perchè gli facesse in un quadro di pittura a olio il suo ritratto; avvisando, che vedendolo lavorare, e mescolare i colori, avrebbe segretamente conseguito il suo fine. Della qual malizia e diffidenza accortosi Andrea, e sdegnatosene, mostrò di compiacere il suo desiderio; e senza far sembiante di averlo scoperto, lasciando stare il far mestiche e tinte, mise d'ogni sorte colori sopra la tavoletta, ed azzuffandoli insieme col pennello, e or da questo ed ora da quello togliendo con quella prestezza di mano, contraffece il vivo colore della carne di Baccio. Il quale perciò non potè vedere nè apprendere quello ch'egli voleva: e venne ben fatto ad Andrea (conchiude dottamente lo storico) di castigare insieme la diffidenza dell'amico, e dimostrare, con quel modo di dipingere da maestro pratico, assai maggiore virtù ed esperienza dell'arte. Similmente avendo un certo Antonio del Giangi, pittore ignorante, mostro ad Andrea un suo quadro, pregandolo che volesse dirgli liberamente il suo parere, Andrea, ch'era la schiettezza e la cortesia stessa, non si ritenne dall'appuntargli molte cose che non lo soddisfacevano; per lo che andato in collera il Giangi, se gli avventò, e, quasi cacciandogli le mani nel viso, cominciò a dire, ch'egli era uomo da fargli sentire che aveva fatto un bel quadro. Andrea, senza turbarsi nè spaurirsi, rispose, che allora avea notato gli errori del quadro, come n'era stato richiesto; quanto al menar le mani, un'altra volta gli risponderebbe.

Ma seguitiamo a dire dell'altre sue opere condotte circa quel tempo. Ad Alessandro Corsini fece con bell'arte e colorito piacevolissimo un quadro con molti

putti intorno a una Nostra Donna seduta in terra, e anch' essa col putto in collo: e un altro quadro bellissimo di Nostra Donna fece a Giovan Battista Puccini; il quale, essendo riuscito assai bello, non fu più mandato in Francia, com'era intenzione di esso Puccini, che glie ne fece fare un altro d'un Cristo morto con alcuni angeli intorno, che lo sostengono pietosamente, e questo, secondo il Vasari, ebbero i Francesi, come che non si trovi in quel Museo, e, quel che più reca maraviglia, non si abbia notizia che mai vi sia stato. Ben vi si trova quel quadro di Nostra Donna, del quale il Vasari ci fa sapere averne, per la sua straordinaria bellezza, cavato i mercatanti quattro volte più che non l'avevano pagato.

All'anno 1517, com'è scritto dall'autore stesso, cioè intorno a quel tempo, appartiene la famosa tavola, dentrovi la Nostra Donna col figliuolo in collo, e i Santi Giovanni e Francesco, che Andrea fece a un frate di Santa Croce dell'ordine minore, e fu detta delle Arpie, per esservi nella base a otto facce, ov'è seduta la Vergine, alcune Arpie per ornamento di quella. È questa una delle più belle e delle più celebrate pitture a olio, che mai facesse Andrea; ed io non dubito di anteporla ad ogni altra, per essere fatta in tempo ch'egli seguitava ancor più fedelmente, che non fece in ultimo, le inclinazioni della propria natura. Nella testa della Madonna è vivamente espressa la immagine della sua Lucrezia; perocchè, come dice il nostro storico, non fece aria di femmina in nessun luogo, che da lei non la ritraesse, e se pur da altre talora la togliesse, per l'uso del continuo vederla, e per tanto averla disegnata, e che è più, averla nell'animo impressa, quasi tutte le teste, che faceva di femmine, la somigliavano. E non sarebbe fuor di ragione attribuire a questa sua costante passione il non aver dato alle Madonne maggior grazia di virgi-

nal divozione e innocenza: non che l'ingegno d'Andrea fosse, come quello di Raffaello, da andar molto scegliendo le immagini che più in natura gli avessono rappresentata la Madre di Dio: ma certamente dove non avesse avuto gli occhi e lo spirito continuamente fissi nella ingrata e disleale moglie, e avesse potuto più liberamente sentire la bellezza delle altre donne, avrebbe trovato nel vivo della tanto varia e abbondante natura arie di teste più ingenue e spirituali che non era quella della Lucrezia: bella sì, ma di bellezza più concupiscibile che amabile, più godibile ai sensi, che all'intelletto. Ne sia riprova che, dovendo fare Andrea una testa d'un Cristo a'frati de'Servi, la fece tanto bella che, dice il Vasari, io per me non so se si può immaginare da umano intelletto, per una testa d'un Cristo, la più bella. Essa si vede oggetto di continua adorazione, nell'altare della cappella della SS. Annunziata in Firenze, e mostra tuttavia che le lodi del Vasari non sono maggiori del merito della pittura. Forse a qualcuno parrà che non vi sia il sublime di tutta quella divinità, che diede Lionardo al suo Salvadore; ma non è possibile vedere un'espressione del Nazareno di maggior bontà e di maggior grazia, senza dire del facile e morbidissimo modo, col quale è dipinta; che a mirarla da vicino non pare che il pennello d'un uomo, ma il fiato d'un Dio l'abbia creata.

Ma che Andrea nella espressione de' Santi non mancasse alla debita nobiltà, e sapesse quanto ogni altro ritrarre la semplicità e bontà loro propria, mostrano nella stessa tavola delle Arpie le arie delle teste di San Francesco a man dritta, della Vergine, e di S. Giovanni a sinistra in atto di scrivere l'evangelio. Ne' quali si conosce, se Andrea sapeva anch'egli scegliere dal vivo le immagini che più a' soggetti convenivano; e se devo dire la più intima particolarità di questo artefice singo-

larissimo, che lo fece distinguere da tutti gli altri più eccellenti, ella per l'appunto consiste in questo: che dove quelli mostravano più o meno di essere intenti col loro ingegno a scegliere e recare in pittura le migliori e più desiderabili ed acconce bellezze della natura, Andrea fece il medesimo, come se non avesse saputo di doverlo fare; talchè le più perfette cose di lui producono l'effetto d'un uomo del contado di Firenze, che parla naturalmente il puro toscano come lo potrebbe scrivere il migliore e più accurato prosatore. Nota frattanto diversità d'ingegni, ond'è ricca questa nostra patria. Nel tempo stesso, e nello stesso luogo, in cui fra Bartolommeo della Porta cercava con lo studio la maggior perfezione de' panneggiamenti e del colorito, Andrea naturalmente e quasi senza studio otteneva la maggior bellezza dell'una e l'altra cosa. E in vero se il panneggiare è un accessorio dell'arte; se le belle pieghe devono stimarsi quelle che servono ai movimenti delle figure, e non quelle alle quali i detti movimenti obbediscono; in fine se i panni devono essere avviluppati in modo, che si scopra sotto il nudo e il naturale, nessuno mai panneggiò meglio d'Andrea. E a chi non bastassero i freschi della Nunziata, dove pur le pieghe degli abiti sono la perfezione stessa, lo mostrino le figure di questa tavola delle Arpie, nelle quali più specialmente ammirasi quel modo suo di girar le pieghe molto ricco, e con alcune ammaccature dolci, che contornano le figure per forma, che si vegga l'ignudo.

Lo stesso pregio del colorito d'Andrea deriva da quel suo pennelleggiare, come la natura gl'insegnava; cioè colla maggior facilità e soavità possibile: di cui non fanno meno fede i suoi quadri a olio, veggendosi in essi il pennello scorrere a guisa di limpido e freschissimo ruscello, che non trova nel suo lungo corso

alcuno intoppo. Quindi la esecuzione dell' arte acquista in lui una qualità tutta propria e peculiare; conciossiachè le sue pitture mirate da lungi paiono fatte con quella unione e agevolezza tanto ammirata ne' pittori veneziani; avvicinandoci ad esse, non troviamo nè quelle macchie, nè que' colpi di pennellate, che non fan gradite dappresso le cose venete: ma ci piacciono come se fussero condotte per essere godute vicine. Oh veramente inimitabile coloritore! Diresti che la natura per mano di lui maneggiasse i colori e i pennelli. E chi mai ottenne con tanta leggerezza e fluidissima trasparenza di tinte tanto rilievo, quanto ne fan vedere tutti i suoi dipinti, e particolarmente questa tavola delle Arpie, dove le figure tondeggiano sì bene, che par che si muovano? E in oltre a qual altro pittore si sono conservate le proprie opere così fresche e così intatte, che le diresti fatte ieri, come al Vannucchi? Egli è questo un altro effetto maraviglioso della sua maniera facile, scorrevole, semplicissima, e in fine naturale di unire e adoperare i colori. Concludiamo che Andrea del Sarto in non molto elevate invenzioni contraffece perfettamente la natura con un disegno e con un colorito, che insieme gareggiano di semplicità e di bellezza.

Ma se bene egli avesse acquistato alquanto più di spirito e di coraggio nell' esercizio dell' arte, pure l'animo non gli era cresciuto al pari della eccellenza delle opere: sendo mai sempre dominato da quella sua miserabile timidità, che non lo faceva sollevare quanto poteva e doveva: e Dio guardi s' ei non fosse stato tanto eccellente e superiore ad ogni invidia, da essere quasi portato in alto dalla sua virtù; che per quanto ei tenesse nascosta, pure sfolgorava in tutta la sua luce. Veramente un artista gonfio, arrogante, invidioso, maldicente, venale, che non parla che di se stesso e delle sue opere,

lascia pure un'occasione per farsi conoscere e mostrare a dito; e adulando e carezzando questo o quello, va accattando protezioni e favori; onde lo vedi oggi superbo co' suoi consorti, domani umile co' potenti; e pare che ogni cosa sia dovuta a lui, e niente egli debba agli altri, nè vi sia prezzo che mai paghi le sue fatiche, e non vi sia altra opera fuori della sua, che meriti lode e celebrità: un artista così fatto sarà odiabile a tutti, nè il valore della sua arte, dove pur n'avesse, lo farà mai desiderare, sì ammorbano i suoi costumi. Ma non per ciò deve disconvenire ad un artista che si senta potente della sua arte, il tenere e far tenere se stesso in quel conto che meritano le sue opere; il mostrarsi a quando a quando dove al suo nome e alla sua presenza può essere renduto il debito ossequio; il farsi degnamente compensare le proprie fatiche, nè permettere che il maggior prezzo abbiano gl'ingordi incettatori. Pur troppo il mondo è ingiusto; pur troppo la virtù non è curata quanto è mestieri. Laonde non è a maravigliare che Andrea, non ostante il fulgore delle sue opere, vivesse, come dice il Vasari, assai poveramente, senza punto sollevarsi. Ben dee recare dolore e sdegno, che trovasse in Francia quei premii e onori che non ebbe nella sua patria; dove agli artefici non abbondava, come in altri tempi, la protezione medicea, cui le guerre e i bisogni delle guerre stornavano: nè i soccorsi provenienti da papa Leone erano sì pronti e sì solleciti da mantenere splendido ed operoso il magistero delle arti. E non fu in effetto lasciato morir nella miseria quel Raffaellin del Garbo, che, se fosse stato soccorso e onorevolmente provveduto, sarebbesi forse rialzato a quella eccellenza d'arte che mostrò nella sua gioventù? Quali onori e quali premii ebbe il Rosso, il quale anch'esso trovò in Francia, come dice il Vasari, *chi lo riconobbe*

di quelle sue fatiche, che nè in Roma, nè in Firenze furono da quei che le potevano remunerare, soddisfatte? E d' altra parte Andrea del Sarto, per quella sua vita tanto umile e dimessa, non s' era posto in una cima da essere osservato dai nuovi regnanti; i quali volentieri avrebbono protetto un artista famoso, che un artista eccellente. Per lo che dopo essersi il Vannucchi acquistato in Francia quella splendida celebrità, di cui fino allora era stato privo, non fu più da' Medici, come più sotto diremo, lasciato senza considerazione.

A fare ch' ei si conducesse in Francia, fu mestieri che molto lo stimolassero gli amici, dicendogli che i due suoi quadri mandati al re erano stati giudicati i migliori fra molti altri stati inviati di Roma, di Venezia e di Lombardia; e però agevole gli sarebbe stato di entrare al servigio di sua maestà. Nel tempo stesso ricevette invito del re, con commessione che gli fussero pagati i denari per il viaggio; onde, messosi allegramente in cammino, conducendo seco Andrea Sguazzella suo creato, arrivò alla corte di Francia. Nè è a dire con quanta amorevolezza e liberalissima cortesia fusse ricevuto dal re. Postosi con tutto coraggio a lavorare, come colui che da una estrema infelicità s' era condotto ad una felicità grandissima, ritrasse per prima cosa il delfino figliuolo del re, nato di pochi mesi; e poi allo stesso re fece il quadro della Carità, che si vede ancora nel R. Museo di Parigi; la quale, essendo piaciuta infinitamente, gli fruttò grossa provvisione, oltre la promessa di maggior fortuna, se continuava a stare in quella corte; dove, essendo amato e desiderato da ognuno, fece, secondo che attesta il Vasari, molti quadri e molte opere; come che oggi nel Museo francese non si vegga di sua mano che il sopraddetto quadro della Carità, e due Sacre Famiglie, non molto dissimili l' una dall' altra.

Mentre Andrea dimorava in Francia, credendosi in Firenze ch' egli non dovesse più tornare, fu chiamato dalla compagnia dello Scalzo il Franciabigio, perchè l'opera incominciata da lui nel loro cortile volesse seguitare; ed egli, che per la seconda volta era messo alla prova di gareggiare col suo antico compagno, fece ogni sforzo per riuscire eccellente; ed oltre ad una parte d'ornamenti, vi dipinse con grandissima diligenza due storie: l'una quando San Giovan Battista piglia licenza dal padre suo Zaccaria per andare nel deserto, e l'altra, l'incontro per viaggio del detto Santo con Cristo, i quali, mentre si abbracciano, Giuseppe e Maria stanno a riguardarli con divotissima contentezza.

Ma destino era che Andrea non si godesse a lungo nella corte del re di Francia quell' allegrezza di felicità; conciossiachè lavorando un giorno, come narra il Vasari, in un San Girolamo in penitenza, che doveva servire per la madre del re, gli vennero da Firenze alcune lettere della moglie, la quale con dolci e accomodate parole gli diceva ch'ella non poteva più stare senza di lui, e dal momento della sua partita non aveva fatto che affliggersi e piangere continuamente, e che se egli non tornava presto, la troverebbe morta. Facilmente il buon uomo di Andrea restò preso dal veleno della sua donna, che desiderava il ritorno di lui, per dargli maggiori noie e amarezze. Andato al re, gli chiese licenza di tornare a Firenze, promettendo che, accomodate alcune sue faccende, tornerebbe a Sua Maestà, e menerebbe seco la moglie, per istarvi più contento, e insieme porterebbe pitture e sculture di pregio. Nè il re, che il teneva in concetto del più buono e leale uomo di questo mondo, diffidò punto della sua promessa, e datogli denari perchè potesse comodamente fare il viaggio, lo accomiatò con la certezza di presto rivederlo. Aggiunge

il Vasari, che Andrea giurò sopra gli Evangelii di tornare a lui fra pochi mesi; del che noi non dubitiamo, poichè veramente si partì con volontà di attenere la promessa. Ma venuto a Firenze, sì l'ammaliò quella Circe, che, non essendo più padrone di se medesimo, lasciò passare il termine di tornare al re. Il quale grandissimo dispiacere ne sentì, così per l'inganno ingiurioso alla maestà sua, come per aver perduto un artista, da lui sommamente amato; tanto più che in quello stesso anno e nello stesso mese morì Lionardo da Vinci: alla cui perdita era non piccolo compenso l'acquisto del Vannucchi. E poichè ho toccato della morte di Lionardo, non dispiaccia che io l'accompagni con alquante divote lagrime.

Parlammo della subita partenza di lui da Roma, e delle cagioni di essa altresì. Innanzi di venire alla sua morte, diremo del suo viaggio in Francia. Al quale diè occasione la venuta in Lombardia di Francesco I, succeduto a Lodovico XII, non solo nel trono, ma ancora nelle voglie malagurate di possedere l'Italia. E la celebre battaglia di Marignano, al cui paragone il gran Triulzi stimava fanciullesche tutte l'altre diciotto, alle quali egli era intervenuto, fece ricadere nelle mani de' Francesi il ducato di Milano. Il che udito Lionardo, il quale, come detto è, si trovava mal contento della stanza di Roma, tornò subito in Lombardia, sperando che questa bellissima parte d'Italia, da lui tanto tempo, e con tanta gloria goduta, quando pur era destino che dovesse essere dominata da principi oltramontani, avesse a rifiorire di sapienza e di civiltà nelle mani di Francesco, re di bella e piacevole presenza, dotato di elegante ingegno, e di spirito generoso; e quel che è più, universalmente lodato di umanità e liberalità grandissima. In effetto Lionardo ebbe da esso accoglienza uguale alla

fama delle sue straordinarie virtù. Menollo seco a Bologna, quando andò ad abboccarsi in quella città con papa Leone per fissare la concordia non potuta conchiudere per mandati: e tornato a Milano, e dichiaratolo pittore della sua corte con una pensione di settecento scudi annui, deliberò di condurlo in Francia. E volendo Francesco insieme coll' autore portar via le sue opere, perchè la conquista riuscisse compiuta, tentò per ogni via, come narra il Vasari, se ci fossero stati architetti, che con travate di legnami e di ferri avessero potuto armare la miracolosa pittura del Cenacolo, di maniera che si fosse condotta salva in Francia, senza considerare a spesa che vi si fosse potuta fare. Tanto, conchiude lo storico, la desiderava; ma l' esser fatta nel muro fu causa che Sua Maestà se ne portò la voglia; e forse avrà detto fra sè: che non bastano le guerre e le rapine perchè all' Italia non rimanga tanto da essere invidiabile a tutto il mondo.

Al Vinci, trasferito in Francia, crebbe la benevolenza del re; il quale, avendo accresciuto di potenza e di autorità il nome del suo regno, e volendo crescerlo di splendore e di grazia, tanto più rivolse il suo pensiero e favore alle arti italiane quanto che sperava di vederle fruttare alla Francia la stessa gloria. Desiderando per ciò qualche pittura da Lionardo, lo richiese di colorire il famoso cartone della Sant' Anna, portato in Francia. Ma Lionardo, come dice il Vasari, lo tenne, secondo il suo costume, gran tempo in parole, e non ne fece mai nulla; e ne' due anni che dimorò in Francia, non fece alcun dipinto, ancorchè non con altra qualità fusse entrato a' servigi di Francesco, che con quella di pittore; qualità di cui pregiavasi maggiormente il Vinci, a cui l' arte della pittura stava sopra ogni altra a cuore. Ma se bene nessuna opera facesse al re, pure questi non gli scemò la sua grazia e benevo-

lenza; stimandosi ben soddisfatto, che il grande italiano illustrasse la sua corte col solo nome, di cui era piena l'Europa. Crediamo per tanto che a Francesco dovesse non pur piacere, come dice il Vasari, ma parer miracolosa la prestezza del facilissimo Andrea del Sarto a petto al difficile e considerato ingegno di Lionardo: aggiungendosi alla natural difficoltà, la vecchiezza e una malattia, che lo tenne molti mesi impedito. Alla quale finalmente seguitò la morte, che a' 2 di maggio del 1519, lo colse in Ambuosa, dove da qualche tempo dimorava e dove un anno avanti avea fatto il testamento. Il re, che era in quei giorni a San Germano in Laia, ebbe in detto luogo la tristissima nuova, che lo accorò acerbamente. Il che verificato con testimonianza di scritture autentiche, mostra falso quanto narra il Vasari, che Lionardo spirasse fra le braccia di Francesco I. Onore più invidiabile al re che all'artefice, la cui fama per ciò non sarebbe cresciuta.

Fu Lionardo grandissimo così d'animo, come di corpo; e così d'ingegno, come di volto, bellissimo. La nobiltà, la dignità, la grazia, ed ogni più desiderabile giocondezza furono sue doti. Nè fu mai uomo più intero e riconoscente di lui; il che mostrò in fino all'ultimo con quel suo testamento santissimo, che ogni artista e ogni cittadino dovrebbe imparare a mente. E ben s'accorsero il Melzi, il Salaino, e tutti gli altri, che beneficato e servito l'avevano, che l'animo di Lionardo era più che regio: e i suoi fratelli, a'quali lasciò tutto quello che aveva in Toscana, non potendo lasciar loro altro per legge, sperimentarono, benchè lontani da lui, la rettitudine del suo cuore. Quanto a lui debbano le arti, abbiamo compiutamente dimostrato. Quanto a lui debbano tutte le naturali scienze, non è ufficio di questa storia dimostrare. Ma si può dire che egli insegnò quanto

con minore utilità e con maggiore superbia, fu vanto dei moderni. Se l' Italia non avesse avuto altri uomini, che Dante e Lionardo, basterebbero questi soli per metterla in cima di tutte le nazioni. La Francia accolse l' uno e l' altro; e Fiorenza, che per indegne cagioni li perdette in vita, non potè nè all' uno nè all' altro praticare gli uffici estremi. Venne il tempo ch' ella sentì vergogna di non possedere le ossa del poeta sovrano. Le richiese a Ravenna, che, nobilmente invidiosa, le negò; e l' età presente, acciò non rimanesse senza una qualche espiazione la gravissima ingiuria, che a lui fecero i contemporanei, innalzò il cenotafio dentro a quel tempio, dove riposano le ceneri del Machiavelli, del Buonarroti e del Galilei. Ma non fece altrettanto a Lionardo; quasi verso lui non avesse avuto lo stesso debito. E piange il cuore, che tra que' venerabili avelli del più religioso dei templi, non sorga un monumento al Vinci. Ne esulterebbero le ossa di que' magnanimi che vi sono; e più d' ogni altro onore si terrebbe soddisfatta la grand' ombra di Lionardo; la quale forse tutta mesta e sdegnosa aggirandosi dentro alle galliche mura, non troverà luogo, che sia degno del suo riposo. Sappiasi, ch' egli suggellò il suo testamento col pio desiderio, che alle sue ceneri venisse la pace dal nome dell' amata sua patria: ordinando, che nella chiesa di San Fiorentino in Ambuosa, piuttosto che nella rumorosa e superba corte di Parigi, fosse il suo corpo onorevolmente accompagnato e seppellito. Possa il voto dell' umile scrittore di queste istorie ottenere che non manchi al Vinci in Santa Croce il dovuto cenotafio. Alla cui opera sarebbe potentissima inspirazione il ritratto che di sua mano ci lasciò dipinto egli stesso con quell' arte che fu propria di lui; e dovrebbe altresì essere nobile eccitamento, più che l' onore alla memoria di Lionardo (certo non bisognosa

d'onore), la gloria di noi, che in tanta moderna piccolezza abbiamo bisogno di gloriarci e di esaltarci nella grandezza de' nostri maggiori.

Intanto il povero Andrea del Sarto, tornato a Firenze, fra il non lavorare per godersi la sua bella donna e gli amici e la città, e il murare in quella casa in via della Crocetta, dove da quel tempo in poi abitò sempre, avea consumato i denari portati di Francia, ed era da un altissimo grado nuovamente ricaduto in un infimo e miserabilissimo. Sollevaronlo un poco della nuova miseria gli uomini dello Scalzo; i quali fecero, ch'egli e non più il Franciabigio continuasse l' opera del loro cortile. Laonde rimessovi mano condusse altre quattro storie l'una accanto all'altra; nelle quali non avendo mantenuto, come abbiam detto, l'ordine divisato, e d'altra parte non essendovi scritture autentiche, che attestino quali indubitatamente fussero le dette quattro storie, crediamo miglior consiglio d'indicarle secondo l'arte ch' esse mostrano; parendoci questa la più certa e più utile guida; e secondo altresì il diverso colore della terretta, che fino alla predicazione di San Giovanni alle turbe, verdeggia assai meno; alla quale variazione o alterazione non avrei dato alcun peso, se non avessi notato ch'ella s' accorda con l'altra già detta dell'arte. Nè ci riterrà la testimonianza del Vasari, il quale, annoverandole, si conosce che non le avea più sott'occhio; e secondo che gli tornavano alla mente, le descriveva. Del che ci dà chiarissimo indizio l'aver taciuto due storie, che pur sono nello Scalzo di mano di Andrea, cioè la Visitazione e la Rivelazione dell'angelo a San Zaccaria. Veramente di questi falli, perdonabili ad uno scrittore, cui le tante e svariate faccende impedivano di riveder tutto, e tutto considerare, altre volte lo storico aretino venne appuntato; onde non sarà im-

prudenza dipartirci dal suo avviso. E poichè abbiamo riferito alla primissima età di Andrea il Battesimo di Cristo, e alla seconda età, o maniera che voglia dirsi, la Visitazione, e la Decollazione del Santo, diremo che tornato di Francia, quasi continuando, e un poco allargando questa sua seconda maniera, fece l'una dopo l'altra, la presura di San Giovanni al cospetto d'Erode, la danza di Salome figliuola di Erodiade, la testa del Santo presentata ad essa Salome, e la predicazione del Battista alle turbe. E nella detta predicazione Andrea recò l'arte a quella maggiore altezza che poteva la sua natura; veggendosi l'attitudine pronta del Santo, predicante alle genti con un volto, nel quale risplende lo spirito di Dio, e similmente la varietà e prontezza degli ascoltanti attoniti nell'udire la nuova dottrina; fra' quali evvene uno a sinistra del quadro, che al volto e al vestire rassembra Dante Alighieri; nè è da maravigliar tanto, se il pittore intese realmente di figurare in quella storia il sovrano poeta; imperocchè Andrea, il quale non era molto erudito nè sottile, avendo sentito dire che l'Alighieri era innamoratissimo di quell'Apocalisse attribuita a San Giovanni, e non facendo la distinzione dell'Evangelista dal Battista, avrà forse creduto con uno di quei così detti anacronismi, comuni allora, e perdonati a' pittori, di potervi collocare quella figura.

Notò il Vasari, che, in quel tempo essendo venute in luce alcune stampe di Alberto Durero, piacquero tanto ad Andrea, che egli se ne servì, e ne cavò alcune figure, riducendole alla maniera sua. Fanno fede di ciò due figure introdotte in questa composizione del Precursore che predica alle turbe: una delle quali alla estremità del quadro presenta un uomo in piè, coperto di lunga veste aperta dalle parti a guisa d'una pazienza mona-

stica, e con cappuccio in testa, e l'altra mostra una femmina sedente con un bambino.

Ma tornando all'arte di Andrea, faremo alla detta storia della predicazione seguitare le quattro figure allegoriche della Fede, della Speranza, della Giustizia, della Carità per ornamento della porta. E nella prima, nobilmente atteggiata, è ritratta la sua moglie, più fedelmente che altrove, per l'allusione del suo casato del Fede. Bellissime ed acconcie figure sono l'altre due; ma la più mirabile è l'ultima della Carità: amorosa donna con tre putti, uno in collo, l'altro per la mano, e il terzo coperto dal benefico manto. Chi ha mai fatto cosa più semplice e più naturale di questa, e dove in pari tempo l'arte mostrasse una grandezza pari al grandissimo soggetto? Me ne appello a quelli che l'hanno disegnata; i quali hanno trovato grandissima difficoltà a intendere e tradurre perfettamente i movimenti delle figure; essendo essi così naturali e proprii, che ogni piccolissima cosa in più o in meno, basta ad alterarne la bellezza.

Ben qui torna opportuna la considerazione fatta ammirando il cortile de' Servi, che Andrea, senza far molto guardare lo spettatore, gli fa intendere a prima vista la espressione delle sue cose; e quel che è ancor più, gli fa sentire i più intimi e quasi sfuggevoli moti dell'animo, senza molto manifestarli nell'esteriore de' corpi; i quali sono ritratti nella maggior quiete e tranquillità possibile, e il più che è possibile lontanissimi da quelle difficoltà d'arte, con cui altri cercarono la espressione delle interne passioni. E sarebbe certo stolta arroganza non ammirare le dette difficoltà, quando ne fu pure il principale esempio Michelangelo. Ma chi vuol amare, chi vuol godere placidamente, chi infine si diletta della semplice e soave natura, non si diparta

dalle cose d'Andrea. E cada una volta la temeraria opinione, che il Vannucchi non avesse molta invenzione. Il quale n'ebbe quanto ogni altro; ma obbediente a sua natura, non sottilizzò, nè cercò di poggiar molto nel sublime; come che in fine, dopo aver veduto Roma, tentasse anch'egli di vincere detta sua natura, e forse fu minore di se stesso, o se non fu minore, l'arte gli seppe meno grado allora che prima; giacchè prima, mercè sua, salì ad una specie di perfezione, che non aveva ottenuta da altri; laddove poi non avanzò per opera di lui più che non avesse fatto per virtù di Michelangelo e di Raffaello. Io credo che se gli uomini, in tutte le cose che operano, stessero contenti a quel che permette loro la propria natura, le arti d'ogni genere toccherebbero più sollecite e sicure le cime dell'ottimo.

Narra il Bocchi, che Michelangelo, ragionando con Raffaello sul valore de' rari artefici, gli dicesse. *Egli ha in Firenze un omaccetto* (volendo significare Andrea), *il quale se in grandi affari, come in te avviene, fosse adoperato, ti farebbe sudar la fronte.* Veramente non abbiamo altre testimonianze che il Buonarroti così dicesse al Sanzio; e se pur non glie lo disse quando l'Urbinate fu condotto in Firenze da Leone X, non è da credere quel ragionamento; giacchè nel tempo che, sotto papa Giulio, Michelangelo e Raffaello si trovavano insieme in Roma, non era stato veduto dal Buonarroti niente d'Andrea. E quando poi sotto Leone il Buonarroti se ne venne a Firenze per la sagrestia di San Lorenzo, e vide le maravigliose opere del Vannucchi, non tornò più a Roma che dopo la morte di Raffaello. Il discorso adunque di Michelangelo, se è vero, deve riferirsi al tempo che il Sanzio fece quella corsa a Firenze; e ci reca maraviglia che il Vasari, il quale d'ogni detto del suo maestro tenne conto e registro, non riferisse que-

sto; come in fine ci reca maraviglia, che Michelangelo, il quale doveva aver bene conosciuto il Vannucchi, non si fosse accorto che dalla natura era fatto per non elevarsi in cose dove bisognasse coll' ingegno sottilizzar tanto, quanto sottilizzò Raffaello nelle camere vaticane. Del resto volendosi instituire un confronto di gloria fra Raffaello Sanzio e Andrea del Sarto, si può affermare, che dove l' uno per arrivare sì giovane a quella miracolosa eccellenza che mostrano principalmente la sala della Segnatura e la cappella della Pace di Roma, ebbe bisogno dell' eccitamento di altri esempi, com' è stato da noi discorso, Andrea quasi nello stesso corso di anni pervenne a quel grado di perfezione che abbiam notato, senz' altro eccitamento che del proprio ingegno, e senz' altro esempio che quello della natura. Un poeta direbbe che al Sanzio s' aperse natura dopo averla più volte interrogata, e s' aperse ad Andrea senza ch' egli molto la interrogasse.

Ma il pittore della fiorentina scuola, che più rassembrava Raffaello, era Ridolfo Ghirlandaio. E veramente l' Urbinate, che fin dalle prime sue cose il conobbe, cercò, appena giunto in Roma, per molte vie di trarlo in quella metropoli a lavorar seco in Vaticano; ma Ridolfo, *che non sapeva perder di veduta la cupola*, come dice il Vasari, non accettò mai partito, che diverso o contrario al suo vivere di Firenze gli fosse proposto. Il che fu giudicato dal Lanzi dannevole al suo nome, parendogli che in Roma dovesse grandeggiar più. E sia pure col Lanzi chi vuole. A noi è avviso che Ridolfo è sommamente da commendare per l' amore mostrato verso l' inclita sua patria, che aveva esempi più che sufficienti per la perfezione dell' arte; e stimiamo inoltre ch' egli nulla scapitasse ricusando di andare a Roma. E chi sa che anzi non fusse a suo vantag-

gio? Conciossiachè rimanendosene tranquillo in Firenze, toccò le cima della più alta perfezione naturalmente, e secondo che voleva il suo facile, elegante e vivace ingegno. Se Roma egli avesse veduto, e tante straordinarie grandezze, e tante successive e svariate e rumorose variazioni d'arte, non difficilmente avrebbe potuto correre altra via, che quella apertagli dalla natura. Eravi sì Raffaello, che operava maraviglie con lo stesso latte succiato in Firenze in sua compagnia: ma chi non sa che gl'ingegni destinati ad essere immortali, come che vadano per la stessa via, pure cammin facendo mostra ciascuno la propria virtù? Forse Ridolfo, veggendo in Roma Raffaello, sarebbe rimaso sbigottito dalle sue opere, siccome intervenne agli altri maestri fiorentini che vi andarono, e poco o nulla avrebbe fatto, o avrebbe fatto con manifesta e servile imitazione. D'altra parte non avendo egli veduto l'Urbinate nella sua maggior grandezza, coltivò nell'animo gli stessi semi che insieme avevano ricevuto; e si notò nelle sue opere una perfezione che dalla stessa fonte si originava. Lo stesso Lanzi desideroso che Ridolfo fosse andato a Roma, non trova poi ne' quadri di lui figure perfettamente raffaellesche? E chi direbbe che rimanesse a mezzo del cammino nella perfezione della pittura contemplando le due storie di San Zanobi di cui è felice posseditrice la nostra R. Galleria? Anzi chi nol terrebbe uguale a qualunque più famoso e perfetto pittore che giammai fiorisse? In esse l'arte, non meno che nelle opere del Sanzio, mostra che, senza uscire del naturale, si nobilitava e arricchiva di bellissime forme e di tutte quelle altre vaghezze di colorito e di prospettiva, che bastano e non trasmodano; veggendo molte teste, ritratte dal vivo, e vivamente e variamente espresse, e con quel *visibile parlare*, che dice Dante; e una maniera eziandio di

comporre semplice, come fa natura, e in pari tempo ricca di figure e di graziosi e pronti movimenti, tutti acconci e accomodati alla religione e alla pietà del suggetto. Nè si potrebbe desiderare maggior vivacità e bellezza di colori e di vesti, e una maggior prontezza e accordo d'ogni cosa. Io non finirei mai di ragionarne, e m'immagino il concetto dell'affettuoso zio, il quale con gli anni potè condursi a vedere il caro nipote, tanto giovane, e tanto eccelso nell'arte. Oh quante volte il buon vecchio ne avrà lagrimato di gioia; quante volte ringraziato avrà Iddio di averlo fatto vivere sì a lungo, da ammirare e benedire il frutto delle prime sue cure!

Il Vasari ricorda altre opere di Ridolfo condotte in quel torno; alcune perite, come quel che dipinse per i padri camaldolesi nel convento degli Angeli; e alcune ancora testimonianti la somma virtù di quell'artista insigne, come si può vedere nell'antica cappella del Palazzo Vecchio, oggi incorporata alla R. Guardaroba; dove fece nel mezzo la sacra Triade, con alcuni putti e teste di apostoli negli spartimenti; e nei canti i quattro Evangelisti di figure intere, e di fronte l'Annunziazione della Vergine; opera, dice lo storico, ottimamente condotta, e con molti e belli ornamenti: fra' quali vi è benissimo figurata la piazza della SS. Annunziata di Firenze sino alla chiesa di San Marco. Similmente le due tavole per le monache dell'ordine di San Francesco sopra la Costa, detta di San Giorgo, rappresentanti un San Girolamo in penitenza, bellissima figura, e l'altra una Nunziata, che si vedono nella stessa chiesa; e l'altra tavola, dentrovi la Nostra Donna che porge la cintola a San Tommaso, che è insieme con altri Santi, fatta per la Pieve di Prato, e ora trasferita nella cantoria del Duomo di città, sono splendidissima testimonianza dell'ingegno e della eccellenza di Ridolfo. Il quale, sapendo

forse di aver operato abbastanza per assicurarsi uno de' principali seggi nella pittura, e d'altra parte essendosi condotto co' suoi guadagni, e con la paterna eredità ad aver buone entrate, pensò di passare il tempo che gli rimaneva a vivere più allegramente, e con manco fatica ch'ei poteva; come ben dimostrano le cose fatte d'altro genere di quelle che fino allora l'aveano gloriosamente occupato. Chè non solo fu molto adoperato negli apparati delle nozze del duca Giuliano e del duca Lorenzo, ma non isdegnò da indi in poi di far drappelloni, stendardi ed altre cose simili assai. Attesta il Vasari di avergli sentito dire che tre volte fece le bandiere delle potenze, che solevano ogni anno armeggiare e tenere in festa la città. E certo fu gran danno che questo artefice nel buono dell'età sua lasciasse la pittura delle storie, dove gareggiava co' sommi.

E poichè sono a parlare di pittori fiorentini, non voglio procedere più oltre senza dire di quel Giovanni Antonio Sogliani, stato ventiquattro anni con Lorenzo di Credi, e imitatore fedelissimo della sua maniera, la quale si studiò migliorare e rinvigorire coll'esempio di fra Bartolommeo della Porta, cui molto gli piaceva seguitare, per quanto l'indole sua malinconica e fredda lo tirasse più al semplice e al gentile, e direi anche al troppo agiato e lungo dipingere del primo maestro. E in verità nelle diverse opere da lui condotte, se si guarda al bel modo di comporre e atteggiare figure, e alle acconciature e panneggiamenti con sapienza eseguiti; e al colorito piuttosto morbido, vivo, sfumato e benissimo accordato, riconoscesi un seguace del Frate; ma considerando le pietose arie delle teste, e la purità e diligenza somma del disegno, e in fine quella soavità di esecuzione, che, secondo che nota il Vasari, *senza dilettarsi delle fatiche dell'arte e di certe bravure, mostra*

le cose oneste, facili, dolci e graziose, non si può non dirlo fedelissimo discepolo del Credi. E le opere sue, che di ciò fanno fede, sono la tavola non finita de' Magi, che adorano Cristo in grembo alla Madre, conservata in San Domenico di Fiesole: la tavola con entro Sant'Arcadio crocifisso ed altri martiri, che il Vasari disse fatta con molta diligenza e condotta con buon giudizio nel colorito e nelle teste molto vivaci, e però da mettere fra le migliori cose del Sogliani; la quale ora adorna il secondo altare a man sinistra, entrando nella chiesa di San Lorenzo; le due pitture, in una la Visitazione di Nostra Donna, e nell'altra San Niccolò vescovo, e due fanciulli vestiti da battuti, fatto alla compagnia del Ceppo, per segno da portare in processione, e conservate presso alla medesima compagnia; la tavola dentrovi la Nostra Donna col putto e San Giovannino, che è nella R. Galleria di Firenze: e più d'ogni altra opera quel che dipinse nel castello d'Anghiari, dove, per servirmi delle parole del Vasari, *fece in testa d'una compagnia in tavola un cenacolo a olio, con figure di grandezza quanto il vivo, e nelle due rivolte del muro, cioè dalle bande, in una Cristo che lava i piedi agli apostoli, e nell'altra un servo che reca due idrie di acqua.* È questa è la più rara e la più bella opera del Sogliani, e quella altresì che gli diede maggior onore ed utile; ondo fu poi degno di competere in Pisa con Andrea del Sarto e con Perin del Vaga, come vedremo più sotto. Tornando ora ad Andrea del Sarto, le cui opere nel cortile dello Scalzo, oggi sì danneggiate e malconce, furono un tempo lo studio e la scuola di molti giovani, che poi divennero eccellentissimi artefici; sebbene la pittura del Franciabigio nello stesso luogo indegna non fosse d'un gran maestro, pure non meno che l'altra sua nel cortile de' Servi, fu vinta dall'opera del mirabilissimo

Andrea; al quale circa quel tempo si diede l'occasione di sgarare un'altra non men temibile concorrenza; voglio dir quella di Jacopo da Pontormo. Ma innanzi tutto è mestieri raccontare le cagioni e i fatti, pei quali il Pontormo dall'esser discepolo affezionatissimo del Vannucchi, divenne suo grandissimo emolo.

Quando Mariotto Albertinelli si partì di Firenze, rimasto il Pontormo senza maestro, andò da per sè a stare con Andrea del Sarto, e piacendogli infinitamente la sua maniera, s'era posto con ogni cura ad imitarla, per lo che acquistò tanta pratica sì nel disegnare e sì nel colorire, che avendogli dato Andrea a dipingere la predella di quella sua tavola della Nunziata per i frati di San Gallo, vi lavorò un Cristo morto con due angeletti che gli fanno lume, che non parvero di un giovane, ma di un vecchio e sperimentato maestro. Accadde la elezione di papa Leone, e il Pontormo che stava ancora con Andrea del Sarto, fu chiamato da Andrea di Cosimo, rinomato pittore di grottesche, per aiutarlo a dipingere l'arme di quel pontefice, che i frati de' Servi, come partigiani della famiglia de' Medici, avevano fatto fare di pietra per collocarla in mezzo all'arco del primo portico della Nunziata. O fosse invidia del Vannucchi nel vedere il suo discepolo, che aveva appena diciannove anni, fare due figure da maravigliarlo come se le avesse condotte il più pratico ed eccellente maestro; o dispiacere che, stando ancor con lui, si mettesse ad aiutar altri, il che consuona meglio coll' indole buonissima di Andrea del Sarto; fatto sta, che d'allora in poi Andrea non vide mai più Jacopo con buon viso, onde questi, postosi a studiare con grandissima assiduità, giunse a destar gelosia nell'animo d'Andrea, e come che nol paragonasse mai, pure lo fece più volte stare in forse e temere del suo primato.

La prima opera, dove si videro pubblicamente gareggiare questi due artefici, fu nel cortile de' Servi. Qui è necessario prima d'ogni altra cosa, rettificare uno sbaglio di memoria del Vasari, il quale dice che fu allogato al Pontormo una parte del cortile de' Servi per essere Andrea del Sarto andato in Francia, e aver lasciato l'opera di quel cortile imperfetta; poi afferma che Jacopo diede l'opera finita nel 1516, cioè due anni prima che Andrea si conducesse in Francia. Ma il libro delle memorie della Nunziata ci dice che nel 1515 fu terminata la pittura del Pontormo, rappresentante la Visitazione di Nostra Donna. La quale, nonostante alcuni ritocchi del passato secolo, tuttavia mostra ch'ella fu fatta per desiderio di onore, e *con una maniera*, come notò lo stesso Vasari, *più ariosa e desta, che insino allora non era stato solito di Jacopo;* sì che questa opera, in cui la morbidezza del colorito, oltre l'altre bellezze fu giudicata maravigliosa, diede certezza agli artefici della sua perfezione, avendola potuta paragonare con quelle d'Andrea del Sarto e del Franciabigio, che sono nello stesso luogo. E siccome l'anno stesso che Andrea del Sarto si partì per Francia, cioè nel 1518, il Pontormo fece la più bella tavola a olio che mai di sua mano si vedesse, voglio qui farne menzione. Ella fu una Santa Famiglia con altri santi, allogatagli da Francesco Pucci per la sua cappella in San Michele Visdomini in via de' Servi; dove tuttora si vede, dopo essere stata abilmente ripulita nel 1833 dal pittore Luigi Scotti. Il quale s'accorse che la pittura era fatta sopra uno strato di carta distesa sull'intiera superficie della tavola; acconciata in modo nelle commettiture che fosse difficile ogni divisione. Abbiamo voluto notare questa particolarità perchè si conosca con quanta cura provvedevano i maestri di quel tempo alla migliore e più durevole esecu-

zione delle loro opere. Per dir poi tutto il pregio della sopraddetta tavola del Pontormo, userò le parole del Vasari, che ne parlò veramente come meritava quell' insigne lavoro. *Condusse Jacopo,* così egli dice, *quell' opera con tanta bella maniera e con un colorito sì vivo, che par quasi impossibile a crederlo. La Nostra Donna, che siede, porge il putto Gesù a San Giuseppe, il quale ha una testa che ride con tanta vivacità e prontezza, che è uno stupore. È bellissimo similmente un putto, fatto per San Giovanni Battista, e due altri fanciulli ignudi che tengono un padiglione. Vi si vede ancora un San Giovanni Evangelista, bellissimo vecchio, ed un San Francesco in ginocchioni che è vivo; perocchè intrecciate le dita delle mani l'una con l'altra, e stando intentissimo a contemplare cogli occhi e con la mente fissi la Vergine ed il Figliuolo, par che spiri. Nè è men bello il San Jacopo che accanto agli altri si vede.— Onde non è maraviglia* (conchiude il Vasari) *se questa è la più bella tavola che mai facesse questo rarissimo pittore.*

La seconda concorrenza di Andrea del Sarto col detto Pontormo fu nella camera del Borgherini; avvenuta dopo che Andrea tornò di Francia, e non prima, come scrive il Vasari. E quantunque non si possa con certezza significar l'anno, pure considerando il tempo che vi operò il Pontormo, e gli altri maestri con esso lui, parci probabilissimo essere stato dopo aver condotto le altre quattro storie sopraddette nello Scalzo. Aveva Pier Francesco Borgherini fatto fare a Baccio d'Agnolo di legnami intagliati un bellissimo fornimento da camera; e perchè i migliori pittori di Firenze vi dipingessero in piccole figure qualche storia, che fosse degna dell'eccellenza degli altri lavori, chiamò Francesco Ubertini detto il Bacchiacca, Francesco Granacci, Jacopo

da Pontormo e Andrea del Sarto. Valentissimo il primo in figure piccole per quella sua diligenza maravigliosa, ne fece molte nelle spalliere e ne'cassoni, e il Granacci similmente di figurine con più vago e bel colorito ne dipinse buon numero. Ma i due sommamente, che gareggiarono, furono Jacopo ed Andrea. Aventi per soggetto alle loro storie i fatti di Giuseppe Ebreo, fece il Pontormo nella prima storia quando Giuseppe è preso è posto in prigione per l'accusa della moglie di Putifar; nella seconda quando in Egitto, quasi re e principe, riceve Giacobbe suo padre con tutti i suoi fratelli e figliuoli di esso Giacobbe; e nella terza quando, essendo nel colmo della grandezza, presenta al re d' Egitto il vecchio padre e i fratelli. Non si sa come, la seconda delle dette storie andò perduta; la quale per la vivacità delle teste, pel compartimento delle figure, per la varietà delle attitudini e per la bellezza dell' invenzione, era la migliore, e per sentenza del Vasari, la più bella pittura che il Pontormo facesse mai, e da stare eziandio con le più celebrate, che mai producesse l' arte, *se fusse nella sua grandezza (come è piccola) o in tavola grande o in muro.* Tuttavolta le due rimaste, che si conservano nella sala grande della R. Galleria, non fanno meno conoscere quanto nell'arte valesse l' ingegno e la virtù di Jacopo, essendo che in esse altresì, oltre la bellezza ed eleganza delle architetture e prospettive, spiccano tanta grazia, proprietà e vivezza di espressioni, e tanta varietà di fisonomie e bellezza e nobiltà di abiti, da giustificare pienamente il presagio di Michelangelo, che se il Pontormo avesse seguitato in quella sua prima maniera di tanta bontà e perfezione, avrebbe posto l' arte in cielo.

Le storie di Andrea, che nell'ordine degli ornamenti della camera precedevano tutte le altre, sono il

compendio di tutta la vita di Giuseppe fino alla sua esaltazione in Egitto. Nella prima è rappresentato Giuseppe fanciullo nella terra di Canaan, quando racconta i suoi sogni ai genitori; quando è da essi mandato a ritrovare i fratelli; quando dai detti fratelli è messo nella cisterna, e poi venduto ai mercatanti Ismaeliti; e quando al povero Giacobbe è mostra la insanguinata veste del tradito figliuolo. Nella seconda, quando Giuseppe dichiara i sogni di Faraone; quando è tolto di prigione, e quando finalmente viene innalzato a' primi onori e dignità del regno. Crediamo al Vasari, che Andrea, il quale nella sua timidità e bontà sentiva la gara vivissimamente, mettesse nelle dette storie diligenza e tempo straordinario, affinchè l' opera sua riuscisse la più perfetta; il che avvenne se alla stessa testimonianza del Vasari, dobbiamo credere; avendo egli veduto tutte l' opere intatte, e se dobbiamo altresì giudicare da quelle che del Pontormo ci rimangono. Non mai il Vannucchi si era mostrato così sottile ne' concepimenti e nelle composizioni delle storie, da stare a petto collo stesso Raffaello per la considerazione ed espressione dei più riposti affetti dell' animo: non mai che nella varietà delle cose ritratte mostrò tutto il suo valore nell' arte della pittura. Ma in pari tempo queste storie d' Andrea sono, come ad ognuno vien fatto agevolmente di conoscere, una continua violazione della legge di unità, così di luogo come di tempo; alla quale altresì mancò il Pontormo, che nel luogo e nel tempo che è preso Giuseppe, fa vedere in fondo del quadro il fuggire del medesimo dalle insidiose lascivie della moglie di Putifar, e il finto ricorrere di questa al marito suo, e la prigionia di Giuseppe stesso. Nè sarebbe inutile a questo proposito considerar brevemente se alla pittura sia lecito non osservare la detta unità di luogo e di tempo, tanto racco-

mandata dagli antichi; i quali particolarmente ne fecero materia di profondissime considerazioni, ragionando del modo di trattar la favola. I cui precetti chi non sa potersi riferire ancora all'arte del disegno? Perchè invero il pittore fa l'uffizio del poeta drammatico, nascondendo la propria persona ne' varii personaggi che mette in azione o sulla tavola o sul muro. Non soffrirono gli antichi che in sulle scene si recassero fatti che corrispondessero al tratto di mesi e di anni; perchè, come acutamente giudica il dottissimo Gravina, volevan finger la cosa appunto come si sarebbe fatta, per rapire con la rappresentazione viva e verisimile la intiera fantasia degli ascoltanti, quasi che quell'azione appunto allora si producesse. Non è necessario dire come oggi questa sapienza, cavata dalla natura stessa, sia stoltamente dispregiata, perchè si vuol correre una via che non è quella della verità. Le mostruose e vanissime rappresentanze, che fanno bello il teatro presente, ce ne porgono cotidiana e disgustosa testimonianza. Io aborro ogni tirannia, nè mi è grata certamente la imposta agl' ingegni dalla pedanteria. Se Aristotile assegna l'apparente giro del sole alla durata della rappresentazione, credo che debba essere il suo precetto più benignamente interpretato, che non vorrebbono alcuni; cioè per una media proporzione, a non racchiudere moltissimo in poco, o pochissimo in molto di tempo; come mostrò co' precetti e cogli esempi Pietro Metastasio, troppo in bocca degli uomini e delle donne nell'età scorsa; troppo ignorato nella presente; il quale altresì benignamente intese la raccomandata unità di luogo; e mentre non mancò, nè volle si mancasse alla verisimiglianza, con trabalzar gli spettatori da un polo all'altro, come si vede ai dì nostri, die' ed usò egli stesso una certa libertà di far passare l'azione da una stanza all'altra; e

anche dalla casa alla piazza, o dalla reggia al campo. Basta che l'immagine delle cose che si veggono, non desti e sforzi in guisa di chi guarda, che anche non volendo, sia costretto ad accorgersi del finto.

In pittura veramente parrebbe che dovesse essere ancor più scrupolosamente osservata la detta unità di tempo e di luogo; perchè la pittura è necessitata a mettere tutta quanta in vista l'azione della favola; onde l'attenzione dello spettatore rimarrebbe più sensibilmente, e quasi nello stesso volger dell'occhio, distratta e offesa, dove fosse condotto a veder cose che non seguirono nello stesso tempo e nello stesso luogo. Io sopporterò, per dire un esempio, che nella rappresentazione di una battaglia il pittore mi faccia vedere da una parte, o più in fondo del quadro gli eserciti venire alle mani e guerreggiarsi; e dall'altra banda, o più in avanti, la vittoria ottenuta, e la presa della città o fortezza, per la quale combattevano. Osservammo già come Lionardo da Vinci, il più sottile investigatore e osservatore del vero, mettesse sotto un sol punto di veduta il celebre fatto d'Anghiari; e pure varii gruppi e varie azioni figurò; i quali per essere l'uno effetto dell'altro, e accaduti senza che molto tempo passasse fra l'uno e l'altro, non solo distraevano l'attenzione, nè facevano accorgere della finzione, ma quella accrescevano in un modo maraviglioso, e questa diminuivano tanto, che non era possibile ricordarsi che quella battaglia fosse cosa delineata. Ma quale attenzione può rimaner salda, quale immaginazione può astrarsi in guisa, che non rimanga offesa, nel vedere entro ad una tavola, in tanti gruppi quasi della stessa grandezza, qua Giuseppe fanciulletto, che racconta i suoi sogni ai genitori; là andare incontro agl' invidiosi fratelli; più lontano posto in cisterna e venduto; e più in qua gli stessi fratelli che

presentano al padre la sanguinosa veste? E in un'altra tavola, prima il giovane ebreo tolto di prigione, poi dichiarante i sogni a Faraone, e finalmente seduto nella grandezza degli onori egiziani? Hai bel dire di raccoglier l'occhio ad un sol fatto, quasi gli altri in quel luogo non vi fossero, come pure a rappresentarti nella fantasia le distanze del tempo, in che seguirono: non giungendosi mai ad avere l'effetto della verisimiglianza. Se poi alcuno cercasse la verità in ciascun gruppo, ne troverebbe tanta, che avrebbe bisogno di stender la mano e toccare, per accertarsi che è cosa dipinta, e non piuttosto carne e natura viva; senze dire che le figure co' movimenti naturalissimi fanno subito intendere quel che vogliono dire: qualità tanto propria del Vannucchi, che, avendola noi altre volte notata, non istaremo qui a ribadirla con nuove parole. Solamente diremo, che all'artista riuscì più felice l'invenzione, e altresì l'esecuzione della prima di queste due tavole che si vedono nella celebre Galleria Pitti; e in segno di predilezione oltre alla solita cifra, vi scrisse di sua mano:

Andrea del Sarto faciebat.

Nè io contraddirei chi cercasse di scusare Andrea, come ancora il Pontormo, di non avere osservato in detta opera la natural legge di unità; perchè in vero amendue vi dovettero esser tirati dallo scompartimento di quei cassoni e spalliere ed altre cose, che formavano il fornimento della camera del Borgherini; a cui i pittori si dovevano con le loro composizioni accomodare. Ma ne abbiamo voluto far parola per amore e utile dell'arte: essendo il detto peccato senza scrupolo commesso da quasi tutti i pittori del quattrocento; e se è peccato, sarebbe pessimo consiglio il volergli in ciò imitare; come non farà mai niente di buono chi ricusasse imitarli

nel cavar dalla natura viva ogni bellezza e perfezione d'arte.

Più sotto verrà in acconcio dire come le sopraddette pitture sì di Andrea e sì del Pontormo si conservarono infino a noi. Adesso parleremo di altre opere del Vannucchi; al quale Bartolommeo Panciatichi, che in quei tempi mercanteggiava in Francia, col mezzo di Baccio d'Agnolo ordinò di fargli in una tavola un'Assunta di Nostra Donna con gli apostoli intorno. Messovi mano Andrea, l'avrebbe condotta a termine se il legname, sul quale dipingeva, aprendosi parecchie volte, non gli avesse impedito di terminarla del tutto: e come che il Vasari non ci dica niente, crediamo che nel tempo Andrea lasciò in abbandono la detta tavola, gli fosse allogata l'altra tavola con lo stesso soggetto dell'Assunta, dalla madre del cardinal Passerini di Cortona, che si chiamava Assunta Margherita; nella quale potè incarnare perfettamente la sua opera, che gli riuscì migliore. Amendue queste Assunte sono nella R. Galleria Pitti, l'una dirimpetto all'altra; e ognuno può giudicarne senza fatica. Vedesi nella seconda, che è quella di faccia, entrando nella sala dell'Iliade, ripetuto lo stesso componimento della prima; cioè la Vergine, che retta da molti angeli, vola al cielo: e gli apostoli intorno al sepolcro in varie attitudini di maraviglia e di divozione. Ma nel condurla vi fece parecchi lodevoli cambiamenti, massime nella gloria; conciossiachè nella prima le attitudini degli angeli, che reggono e portano la Nostra Donna, sebbene fatti con grazia singolarissima, pure non hanno un'espressione tanto nobile quanto nell'altra; dove alcuni sono posti in atto di preghiera, ed altri piuttosto mostrano di far corona alla Madonna, che di spingerla dove per virtù propria s'innalza. Oltre di che la faccia e movenza della stessa Vergine è molto più

bella e dignitosa. Evvi sempre un po' d' immagine della Lucrezia del Fede, che Andrea non poteva levarsi mai della testa; ma nella seconda tavola si vede, che la ritrasse in giorno ch' ella era di volto più serena e graziosa; e forse anche più volonterosa a stare in un'attitudine più composta e più degna della Madre di Dio. Non di meno è meritevole di gran lode e ammirazione anche l' altra tavola specialmente per le bellissime figure degli Apostoli; in uno de' quali Andrea ritrasse se stesso, tanto naturalmente, che dice il Vasari, *par vivo.* Dopo questa opera annovera esso Vasari le pitture di chiaroscuro a fresco, che Andrea fece in due cantoni dell'orto de' Servi; alcune delle quali sono perite; e quella che rimane, dallo storico giudicata la più bella, ha sofferto gravissimi danni. Rappresenta essa il padre di famiglia, quando fa pagare gl' indiscreti operai, che mormorando si dolgono; fra' quali havvene uno inteso a' denari, che il castaldo gli conta, il quale più vivo non potrebbe fare la stessa natura. A quel tempo pure riferisce il Vasari la Pietà, molto bella, colorita a fresco, per un mazzo di moccoli, in una nicchia, a sommo d' una scala dello stesso convento dei Servi, la quale oggi si conserva nell'Accademia delle belle arti in Firenze; e quella sacra Famiglia in un quadro a olio per Zanobi Bracci, che da alcuni è stata creduta quella, che oggi si vede nella sala d'Apollo della R. Galleria Pitti.

Sebbene Andrea a'tanti suoi pregi aggiungesse altresì quello di condurre le cose con maggior prestezza che non facevano gli altri più eccellenti dipintori, come colui che più naturalmente e spontaneamente d' ogni altro dipingeva, pure nel non lungo corso di sua vita non avrebbe potuto eseguire tante opere, quante a lui se ne attribuiscono, senza aiuto nessuno. Certo egli non ebbe tutto quel numero e quasi corteo di seguaci e d' imita-

tori, che in Roma aiutavano Raffaello: non essendo stato mai artefice, al quale, come al Sanzio, fiorisse una scuola tanto eccelsa e tanto ricca di aiuti. Ma ancora Andrea n'ebbe alcuni: i quali, mentre vissero, usarono il pennello più per aiuto di lui, che per opera propria. Il Franciabigio fu imitatore, ma stette con lui in principio più come compagno, che come aiuto, e presto cominciarono a lavorare a concorrenza. Il Pontormo, anch'esso imitatore, l'aiutò nelle prime cose, ma presto non meno del Franciabigio di seguace divenne competitore. Non pur imitatori fedelissimi, ma aiuti valevoli di Andrea furono lo Squazzella, Domenico Puligo e Jacopo, detto Jacone. Il primo, come si disse, fu dal Vannucchi menato seco in Francia; dove rimasto, quando egli incautamente se ne partì, fece parecchie Madonne con la maniera di lui, che gli condussero la fortuna da Andrea fuggita; e secondo che alcuni affermano, pare che lo Squazzella, sicuro della fedelissima imitazione, non le pubblicasse con altro nome che con quello del maestro; onde i Francesi facilmente ingannati si dolevano che del Sarto troppo si ricopiasse ne' medesimi soggetti.

Ma l'opera del Puligo fu ben altra, che quella dello Squazzella. Costui era stato prima con Ridolfo Ghirlandaio, e in quella scuola non solo vinse ogni altro condiscepolo nell'eccellenza del disegno e nella grazia e vaghezza del colorito; ma potè paragonarsi e venire a concorrenza con lo stesso maestro; come dimostrò fra le altre sue cose un quadro di Nostra Donna con alcuni angeli e putti, e un San Bernardo che scrive, ricordato dal Vasari per la miglior opera di Domenico, e come tuttora possiamo noi stessi vedere nella chiesa di Santa Maria Maddalena de'Pazzi, dove è una tavola di lui, entrovi parimente la Nostra Donna con San Bernardo ed altri san-

ti; e nel Castello d'Anghiari, dov'è un Deposto di croce, assai bello, e dallo stesso Vasari altresì annoverato fra le migliori opere del Puligo. Il quale veramente aveva ingegno ed arte per adoperarsi in grandi cose; ma più che dal desiderio della gloria, tirato da' sollazzi e piaceri del mondo, non si levò mai da' quadri di Madonne e da' ritratti; e divenuto amicissimo di Andrea del Sarto, volle piuttosto servir di aiuto a quel sommo maestro, che procacciare maggior fama e onore a sè stesso con opere proprie. Ma Andrea, che lo conosceva, e sapeva bene quanto valeva, non solo si valse dell'opera sua, facendogli condurre a termine alcune sue cose, appena disegnate, o non finite, ma si giovò altresì del suo consiglio in molte cose dell'arte. E se i Francesi presero per cose d'Andrea le Madonne dello Squazzella, non pure i Francesi, ma ancora gl'Italiani darebbono ad Andrea quel che fece appresso di lui Domenico Puligo, il quale morì nel 1527, d'anni 52, per male preso di una sua innamorata, essendo molto dedito alle femmine, e a darsi buon tempo. Poche ed incerte notizie si hanno di Jacopo, detto Jacone, il quale nella facciata della nobil Casa Buondelmonti, da lui dipinta a chiaroscuro con bellissimo disegno, fece conoscere quanto fedelmente sapeva imitare la maniera di Andrea. Il Vasari loda altresì questo Jacone per alcune sue opere a olio fatte a Cortona.

Favellando intorno ad opere di pittori fiorentini, non saprei passarmi di quelle che diedero maggior fama a Francesco Granacci, altre volte rammentato. In quella tavola di lui a San Jacopo tra' Fossi, ora in casa Rucellai, rappresentante San Zanobi e San Francesco presso alla Nostra Donna, collocata in alto seggio, come che ritraente dell'antica semplicità, pure nota il Lanzi maggiore studio di disegno in essa rinvenirsi e più ro-

bustezza di colorito. Parve al medesimo storico più adulta la maniera del Granacci nella tavola dell'Assunta, che era in San Pier Maggiore; e sì egli e sì il Vasari lodano particolarmente la figura di San Tommaso, che par di mano di Michelangelo. E ben sappiamo e abbiam pure notato, che il Granacci fu nella sua gioventù condiscepolo e amicissimo del Buonarroti, e la compagnia ed amicizia di quel grande gli giovò per accostarsi con l'arte il più che poteva al moderno stile. Ma bisogna dire che quelli che imitarono le prime cose di Michelangelo, innanzi che egli andasse a Roma, non furono condotti ad uscire dai termini del vivo e del naturale; e però agli artefici la maniera del Granacci sembra piuttosto raffaellesca che michelangiolesca. E certo pochi ritrassero dell'Urbinate più del Granacci; di che fan fede non solamente le citate tavole, ma quella eziandio che si conserva nella R. Galleria di Firenze, anch'essa rappresentante la Nostra Donna, che dà la cintola a San Tommaso, e l'altra del palazzo Pitti, e quella forse ancor più di tutte, che si vede nella R. Accademia delle belle arti di Firenze, dentrovi la Vergine, Santa Caterina ed altri santi. Gli agi della fortuna non fecero maggiormente avanzare questo artefice; de' quali volendo egli godere, trattò come per sollazzo l'arte, che vuole gagliardi stimoli per elevarsi. E in vero come l'eccessiva miseria invilisce gli artefici, così il troppo star bene fa spesso passar la voglia, di acquistar gloria con le fatiche. In fine si diede a far cartoni per vetri da chiesa, e a dipingere drappelloni per compagnie: miserabile esercizio della pittura.

Avendo più sopra accennato i principii del Rosso, vuolsi qui dire un poco degli avanzamenti. Pareva il cortile de' Servi in Firenze destinato a essere lo speri-

mento più solenne de' più insigni pennelli fiorentini. Accanto adunque alla Visitazione del Pontormo, fece il Rosso ad istanza di un tal maestro Jacopo de' Servi, quell'Assunzione di Nostra Donna, che si vede ancora; e si vede pure come la maniera di questo artefice differiva da quella degli altri maestri, e segnatamente d'Andrea del Sarto; anzi può dirsi che il Rosso avesse maniera opposta: perciocchè dove il Vannucchi cercava la perfezione senza elevarsi molto, e per l'ordinario nelle cose più agevoli e naturali, l'altro, tutto ardire e sicurtà, non credeva poterla mai aggiungere, senza mostrarsi molto poetico e stravagante nelle invenzioni, e molto fiero e terribile nel disegno, e in tutto pieno di bravura e di novità. Veramente questi due artefici mostrano quanto spesso nella storia delle arti si attribuisse falsamente alla forza degli altrui esempi quel che è della propria natura. Nè più nè meno del Rosso avea veduto Andrea: e pure chi non direbbe la natura averli fatti per esercitar l'arte con effetti veri sì, ma diversi? Parve al Lanzi che il Rosso nel sopraddetto cortile facesse cosa non tanto più bella, che più grande di tutte l'altre. Questo modo d'intendere la maniera dell'esimio artista non ci sembra proprio: bensì stimiamo che il Rosso mostrasse di voler far cosa bella e grande a un tempo; e credesse non poter l'una ottenere senza l'altra; anzi, per dir più propriamente, senza un ardimento, che traeva allo stravagante e al difficile. Del che fan fede quel cielo d'angeli tutti ignudi, che ballano accerchiati intorno alla Nostra Donna con molti e bellissimi scorti; e gli Apostoli sotto con attitudini molto varie e altresì belle, ma troppo carichi, come anche notò il Vasari, di panni; e in fine la stessa Vergine che con un'aria di tanta grandezza e maestà sen va al cielo. Ma del suo ingegno forte, nuovo e riso-

luto prendiamo maggior cognizione nelle opere da lui condotte con più maturità d'arte, e primieramente in quella tavola per lo spedalingo di Santa Maria Nuova; al quale, vedutala solamente abbozzata, parvero le figure di San Giovan Battista, di Sant'Antonio Abate, di Santo Stefano e di San Girolamo, che circondano la Nostra Donna, piuttosto di diavoli che di santi; onde rifiutolla, dicendo che il Rosso lo aveva giuntato. Ma è da credere che quando la tavola fu finita, o egli o il suo successore la prendesse, conservandosi nella prima stanza dello scrittoio del maestro di casa di quello Spedale. Nè certamente in essa vedesi alcuna diavoleria; la quale avevano fatto parere agli occhi dello spedalingo, persona poco intendente dell'arte, alcune *arie crudeli e disperate*, che il Rosso soleva fare nelle sue bozze a olio, e che poi addolciva e riduceva al buono. Tuttavia si conosce nelle teste e attitudini di quei santi, e segnatamente nel San Giovanni Battista, un modo di cercare le espressioni più difficili e straordinarie; e non mai mi accadde vedere una figura del Precursore più sparuta di quella; che se bene non disdica a chi aveva tanto digiunato e patito nei deserti, pure mostra che l'artista voleva essere più eccessivo che non era d'uopo.

Chi per altro vuol conoscere quel che cercasse con l'arte e quanto nell'arte valesse l'ingegno del Rosso, deve guardare la sua tavola, che, fatta per la famiglia Dei per essere posta nella loro cappella di Santo Spirito, in luogo di quella di Raffael Sanzio, che, come è stato detto, rimase imperfetta, fu poi trasportata e collocata nella gran Sala dell'Iliade della R. Galleria Pitti; veramente bisogna dire col Vasari: *non pensi alcuno che nessun' opera abbia più forza o mostra più bella di lontano di quella, la quale per la bravura nelle figure, e per l'astrattezza delle attitudini, non più usata per gli*

altri, fu tenuta cosa stravagante. E per ciò, come lo stesso Vasari aggiunge, non fu allora molto lodata; il che è indizio certissimo, che prima del Rosso nella scuola fiorentina non s' erano veduti esempi di bravura e di astrattezza, che tirassero nello stravagante: il che è pure una riprova, che il celebre cartone di Michelangelo, stato lo studio e la scuola di tutti gli artefici, benchè mostrasse sempre quel terribile ingegno, desideroso di grandeggiare nelle maggiori difficoltà dell'arte, pure nulla era in esso che non fusse naturalissimo, e lontano da ogni maniera. Se il Buonarroti fu lo scoglio, e anche la rovina degli artefici, ciò avvenne per le opere da lui condotte in Roma, come apparirà nel processo di queste istorie. Per lo che nota il Vasari, che poi a poco a poco (cioè quando nella scuola fiorentina era entrato il gusto michelangiolesco portato da Roma) la tavola del Rosso fu lodata a cielo, non solo per la bellezza del chiaroscuro, e l' unione del colorito, ma per la fierezza e terribilità del disegno; come altresì mirabili lodi furono date all' altra tavola per Carlo Ginori dello sponsalizio di Nostra Donna, che si vede in San Lorenzo nella seconda cappella a man destra; dallo storico additata per quella, dove maggiormente si conosce che non è stato mai chi di pratica e di destrezza vincesse il Rosso. E per verità in detta tavola, oltre alla dolcezza e unione del colorito, e a quella sua mirabil arte di cangiare i panni, spicca una singolar maestria di fare le figure con tutte le avvertenze di notomia, e con quella ricchezza altresì d'invenzione, per la quale, come nota il Vasari, non gli avanzava mai niente di campo nelle tavole.

La Galleria di Firenze possiede di mano del Rosso un quadro abbozzato con entro Moisè, che difende le figliuole di Jetro da' pastori madianiti, ed un altro qua-

dretto con un grazioso amorino, che suona il liuto, dove il corpo di detto strumento impedisce di veder la testa e un braccio della figura. Nessuna notizia possiamo dare del quadro di Moisè, quando ammazza l'Egizio, rammentato e assai lodato dal Vasari per alcuni ignudi bellissimi. In somma diresti il Rosso un altro Michelangelo per abbondanza d'invenzione, e per ardire e fondamento di disegno: ma siccome egli non giunse mai a quella sommità del Buonarroti, con la quale è ultimo confine il precipizio, così fu gloria grandissima a se stesso, senza essere cagione di rovina agli altri. Anzi la sua maniera non ebbe un seguace, forse per avere spesso mancato a quella nobiltà, che allora era grande e speciale pregio della scuola fiorentina; dilettandosi non solo di riuscir nuovo nelle difficoltà dell'arte, ma talvolta ancora di apparir bizzarro e ridicoloso anche nelle gravi storie, quasi volesse imitare i Fiamminghi. Il che rendono manifesto alcune opere sue molto celebrate, delle quali accadrà più sotto di ragionare. Anche il Rosso dipingendo ritraeva se stesso; conciossiachè oltre alla grazia del conversare, era d'animo grande e risoluto, e amico delle celie e delle bizzarrie; come fra l'altre mostra quella del bertuccione, con tanta leggiadria raccontata dal Vasari nella vita di lui, quando nella sua casa in borgo de'Tintori, che rispondeva con le stanze negli orti de'frati di Santa Croce, lavorava il quadro per Giovanni Cavalcanti, che andò in Inghilterra; dove con una grazia d'ignudi e di femmine benissimo abbigliate fece quando Giacobbe riceve bere da quelle donne al fonte.

Per ora basti del Rosso, e degli altri pittori fiorentini; e rivolgendoci alle cose della scultura e dell'architettura, vuolsi innanzi tratto osservare, che in quel tempo l'arte dell'intagliare in legno era riguardata parte importantissima, e quasi un particolar magistero della

scultura; per lo che veniva esercitata non da uomini dozzinali, come oggi vediamo, ma sì bene da persone ingegnose e fondate nel disegno. Di che fan fede i tanti ornamenti, che per cori di chiese, e cappelle, e case di cittadini, e sale pubbliche furono condotti in quel tempo con maraviglia grandissima della posterità. Nè da altra professione, che dalla sopraddetta dell' intagliare in legno, principiò Baccio d' Agnolo; il quale dopo aver d' intaglio lavorato le spalliere del coro di Santa Maria Novella, l' ornamento dell' organo della stessa chiesa, ed altre infinite cose e pubbliche e private nella sua patria, andò a Roma, e postosi con grande amore a studiare le cose dell' architettura, fece in quella tanto profitto, che ben mostrò che, se giova, anzi è necessario agli scultori che vogliono toccare la perfezione, il conoscere l'architettura, non è senza giovamento agli architetti l'avere in pitture e in isculture, o cose di legname grandemente operato; *conciossiachè* (nota il Vasari, e a me piace riferire le sue parole) *nell' architettura si misurano i corpi delle figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti, e tutti gli ordini di quella, i quali a ornamento delle figure son fatti, e non per altra cagione; e per questo i legnaiuoli di continuo maneggiandoli, diventano in spazio di tempo architetti, e gli scultori similmente per lo situare le statue loro, e per fare ornamenti a sepolture e altre cose tonde, col tempo l' intendono: ed il pittore, per le prospettive, e per la varietà delle invenzioni, e per li casamenti da esso tirati, non può fare che le piante degli edifizj non faccia; attesochè non si pongono case, nè scale, nè piani, dove le figure posano, che la prima cosa non si tiri l' ordine e l' architettura.* La quale reciproca fratellanza ed utilità della scultura, pittura ed architettura mostravano colle opere gli artefici di quel tempo; i quali rarissimamente

avveniva, che non fussino nell'esercizio di tutte e tre quelle arti eccellenti.

E seguitando a dire di Baccio d'Agnolo, dopo avere atteso in Roma agli studi dell'architettura, se n'era tornato in Firenze, stando come prima a bottega. Quanto allora i frutti delle arti erano nobilissimi e maravigliosi, altrettanto la vita e l'esercizio degli artefici erano umili e semplicissimi. E in quelle loro botteghe (assai più gloriose delle superbe e addobbate officine moderne) s'accomunavano spesso in fraternevole amicizia, e conversavano specialmente nelle lunghe serate d'inverno con bellissimi discorsi e dispute d'importanza. Nè a cotale invidiabile conversazione ricusavano di pigliar parte i cittadini e i gentiluomini; i quali anzi spesso vi si riducevano a veglia con loro grandissimo diletto e istruzione; parendo a quelli di passar meglio e più onorevolmente il tempo nelle botteghe degli artisti, che nelle corti, e in que' superbi ricettacoli, dove non all'ingegno e alla virtù, ma alla fortuna e alla ricchezza è conceduto l'entrare. Veramente chi considera la semplicità degli artisti del quattrocento e del cinquecento, e la grande dimestichezza che era fra essi e i signori, non dee maravigliare dell'essere state allora le buone arti sì in fiore, e dell'essere sì in basso oggi, che quella semplicità e dimestichezza sono bandite. Il che non dirò sola causa, ma certamente fra le maggiori, perchè si facessero tante opere eccellenti. La bottega di Baccio d'Agnolo era una delle più frequentate, e oltre a' molti cittadini, vi si raccozzavano e dimoravano assai i migliori e primi artefici, che fussino in Firenze, cioè Raffaello d'Urbino, allora giovane, Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Benedetto da Maiano, il Cronaca, Antonio e Giuliano Sangalli, il Granacci, e qualche volta anche Michelangelo.

Per detta conversazione Baccio acquistava maggior

lume per l'arte, e credito nella città; onde trattandosi di fare la sala del Consiglio grande nel palazzo Vecchio, come è stato detto, fu insieme col Cronaca, e gli altri chiamato nelle deliberazioni. Oltrechè non era fabbrica d'importanza, che si dovesse condurre, che il parere di lui non fusse richiesto. Per altro il primo edifizio, che fece molto e molto variamente parlare di Baccio, fu il palazzo di Giovanni Bartolini in piazza Santa Trinita, per alcune novità d'arte, essendosi la prima volta vedute le finestre ornate di frontespizi, e la porta con colonne, che reggessero architrave, fregio e cornice. Ma mentre ciò dapprima fu aspramente biasimato dai Fiorentini con parole, con sonetti, e con appiccare alla fabbrica filze di frasche, come se d'un palazzo avesse fatto una chiesa, sì che Baccio fu per uscir di cervello, poi a poco a poco, e come interviene di tutte le cose nuove, si condussero finalmente a idolatrarle. Vizio degli uomini, che coll'uso desiderano e amano ciò che in altro tempo riprovarono, massime in architettura, dov'è sì potente il capriccio secondo al gusto de' tempi. Onde se dalle condizioni pubbliche è tratta a piacersi meno del semplice e del grandioso, e più dell'ornato e del piccolo, si loderanno ed esalteranno i maggiori abusi: se bene in ogni età v'abbia qualcuno che il buono conosca e desideri. In fatti fu sempre rimproverato a Baccio l'aver posto al sopraddetto palazzo Bartolini un cornicione, che in quella facciata piccola e gentile pareva, come nota il Vasari, sopra un capo piccino una gran berretta; nè gli giovò di averlo, siccome il Cronaca, tolto da uno veduto in Roma: conciossiachè dove Simone seppe così bene accomodare il suo, che parve fatto a posta per il palazzo Strozzi, Baccio mostrò il contrario. Tanto erano mutate le condizioni dell'arte. La quale nell'età antecedente, ciò che pigliava dall'antico, sapeva con quel vigore che

tuttavia le rimaneva, come trasfondere in se stessa; mentrechè allora cominciava a dar segni di servile imitazione, quasi immagine della servitù pubblica. Del che Baccio d' Agnolo diè altro ancor più manifesto saggio nel disegno del ballatoio, che cinge la cupola del Duomo di Firenze, essendosi perduto quello lasciato dallo stesso Brunelleschi. Non che Baccio facesse cosa non bella, e mancante in se stessa di buone proporzioni; ma i modi di quell' architettura non corrispondevano punto al terribile edifizio: e a comparazione di tanta macchina, l' opera di Baccio diminuiva per forma, che non a torto Michelangelo la chiamò una gabbia da grilli: la quale per ciò non ebbe mai il suo fine; rimanendo come per testimoniare, e far meglio notare il divario dell' architettura dai tempi d' Arnolfo, di Giotto e del Brunelleschi a quelli di Baccio d' Agnolo, in cui l' arte andava manifestamente rimpiccolendosi, quasi secondando i costumi del secolo. Tuttavia ella così non deviò dalla prima grandezza, che ancora non producesse opere, a petto alle moderne, maravigliosissime. E lo stesso Baccio condusse alcune fabbriche, che a' maggiori architetti di qualunque età farebbero onore. Il suo campanile della chiesa di S. Spirito fu detto dal Milizia il più bello fra tutti i campanili. Nè poco furono commendati i disegni del palazzo e della villa per Pier Francesco Borgherini, uno dei più magnifici e liberali gentiluomini, che allora fossero in Firenze. Ad altre fabbriche attese Baccio, *tenendo egli*, come nota il Vasari, *cura particolare di tutti i principali monisterii e conventi di Firenze, e di molte case di cittadini dentro e fuori della città.* Furono altresì sotto la sua scorta condotti i pavimenti del Duomo di Firenze, di cui era divenuto architetto, e in ogni cosa si mostrò sempre sollecito, operoso e saldo infino all' età di ottantadue anni, che di questa passò a miglior vita, lasciando due

figliuoli che seguitarono la sua professione, segnalandosi particolarmente il secondo, che si chiamava Giuliano, come sarà dimostrato a suo luogo.

Il non aver lasciato Gian Francesco Rustici, dopo le statue per la porta di San Giovanni, delle quali più sopra abbiam favellato, altra opera da stare con quelle, potrebbe far pensare ch'egli, per aggiungere tanta perfezione, avesse bisogno del consiglio e del giudizio di Lionardo, il quale allora non era più in Firenze. Ma s'ingannerebbero per avventura coloro che ciò credessero, essendoci ben nota la cagione che stornò Gian Francesco da quella eccellenza mostrata nelle statue per San Giovanni. In ogni tempo la ignoranza e la malignità hanno fatto guerra al sapere e alla virtù; e per quanto allora tal guerra fusse manco frequente e manco invincibile, pure ad alcuni ingegni fantastici e ghiribizzosi, com'era per l'appunto il Rustici, arrecava danno, svogliandogli in certo modo dall'esercizio dell'arte. Il Vasari narra il caso di Gian Francesco ; e dà il carico della sua persecuzione ad uno de'Ridolfi, capo dell'uffizio dell'arte de' mercanti, che avevano allogato l' opera delle statue al Rustici. Per lo che, dovendosi questa stimare, non valse che dalla parte di Gian Francesco fusse Michelangelo; perchè, avendo il magistrato dell'arte a persuasione del Ridolfi chiamato dalla sua Baccio d'Agnolo, giudice assai meno competente, fece che l'opera, la quale non meritava meno di due mila scudi, si stimasse soli cinquecento, che non gli furono nè anco pagati interamente. Oltrechè, nel tempo che fu trattata questa cosa, ebbe a tollerare il Rustici parecchie ingiurie e villanie, sentendosi dare di superbaccio e di arrogante da coloro che usavano contro di lui la maggiore ingiustizia. Onde, quasi disperato, *si ritirò con proposito*, dice il Vasari, *di mai più non volere far opere per magistrati, nè dove avesse*

a dipendere più che da un cittadino o da altr' uomo solo. Fortuna per lui, che essendo di famiglia nobile, e avendo da vivere onestamente, faceva l'arte più per diletto e desiderio d'onore, che per guadagnare. Onde dopo quelle amarezze, sebbene alcune altre opere conducesse per i Medici e per altri, pure la maggior parte della sua vita passò in ricreazioni, in passatempi e in ritrovati d'amici, Ne' quali egli molto si rallegrava e non a torto, sapendo quelle compagnie e brigate di artisti e di altri uomini civili trovare più d'un modo per ricrearsi con ingegnose e piacevolissime feste; che in quella loro semplicità e fidanza non lasciavano la noia delle feste d'oggi, tutta vanità ridicola, accattata da' forestieri: ma servivano anzi per esercitare l'ingegno degli artefici piacevolmente, e in pari tempo tenere gli uomini d'ogni condizione uniti in santa dimestichezza. Bisogna dire che quelle feste, dove senza sospetti nè pericoli gli uomini d'allora si divertivano, fussino come un avanzo dell'antica libertà; e poterono conservarsi finchè la funestissima dominazione spagnuola, invecchiata fra noi per colmo di tutte le nostre miserie, non mutò i costumi e gli usi. Tanto è vero che, a distruggere le costumanze e le inclinazioni d'un popolo, non basta assoggettarlo: ma è mestieri che il tempo assuefaccia a godere nella stessa servitù e lo conduca a poco a poco a non aver di proprio nè pure i vizii, che è certamente l'estremo dell'abbiezione.

Ma tornando alle compagnie degli artefici del cinquecento, furono soprattutto famose quelle due così dette del Paiuolo e della Cazzarola; ed è cosa gustosissima leggere nel Vasari (propriamente nella vita del Rustici), le cose che facevano: e in ispezialità l'ordine di quelle loro cene, nelle quali non meno della squisitezza delle vivande e delle confezioni, spiccava e campeggiava l'ingegno dell'arte: imperocchè erano così

disposte, che dovessino rappresentare qualche bella invenzione, o ingegnosa mascherata; e le vivande altresì dovevano sempre figurare qualcosa, che bellamente servisse all'allegoria; talchè spesso i capponi pigliavano forma di uomini; e d'una porchetta cotta si cavava una fante con la rocca da filare allato, la quale guardava una covata di pulcini; e un uccello s'acconciava così che paresse un magnano con tutti i suoi strumenti. E poichè ognuno de' soci doveva presentare qualche cosa, vi fu in una tornata della compagnia del Paiuolo, Andrea del Sarto, che presentò un tempio a otto facce simile a quello di San Giovanni, ma posto sopra colonne. Non dispiaccia di questo tempio udire la descrizione che ne fa il Vasari. *Il pavimento era un grandissimo piatto di gelatina con spartimento di varii colori di musaico, le colonne, che parevano di porfido, erano grandi e grossi salsicciotti, le basi e i capitelli erano di cacio parmigiano, i cornicioni di paste di zuccheri, e la tribuna era di quarti di marzapane. Nel mezzo era posto un leggio da coro, fatto di vitella fredda, con un libro di lasagne, che aveva le lettere e le note da cantare di granella di pepe, e quelli che cantavano a leggio, erano tordi cotti col becco aperto e ritti, con certe camiciuole a uso di cotte fatte di rete di porco sottile, e dietro a questi per contrabbasso erano due piccioni grossi con sei ortolani, che facevano il soprano.* Io tengo che oggi la tanto vantata cucineria franzese, o inghilterrese, o russa non riesce così a solleticare ed empire le gole de' ricchi patrizi, come allora quelle vivande facevano, non men con la vista che col sapore di cibi dilicatissimi, lieta e gioconda la conversazione di persone, che senza fasto, e per sola amicizia si raccozzavano. Di dette brigate adunque uno dei capi fu il Rustici; il quale volle ancora per ghiribizzo mettersi a dipingere, avvegnachè

in quest' arte non facesse mai notabile avanzamento; e oltre alla pittura si diè anche a speculare in cose naturali, dilettandosi sommamente degli animali: e per fino attese alla così detta negromanzia: con la quale faceva di strane paure a' suoi garzoni e familiari, ed egli ne pigliava il maggior piacere del mondo. Insomma viveva come uomo cui più non occupavano i pensieri dell' arte, da cui era stato sì aspramente amareggiato.

Avendo ragionato della pittura milanese, prima che andasse in quella città Lionardo da Vinci, rileva ora conoscere a qual grado di eccellenza salisse dopo gli esempi e gl' insegnamenti del sommo toscano. La cui virtù perfettissima se fu cagione perchè ogni scuola d' Italia, più o meno, dietro alla sua si perfezionasse, in Milano, dove dimorò egli stesso, e dove lungamente insegnò e operò, apparve meglio che altrove distinto e manifesto il frutto de' suoi ammaestramenti, ancor quando egli se n' era già partito per tornare a Firenze. Sia dunque caro l' intertenerci qui un poco con que' discepoli del Vinci, che formarono la più florida e bella età dell'arte milanese. Stima Luigi Lanzi che ai discepoli e seguaci del Vinci devesi dar lode di essere stati de' primi a richiamare le figure all' unità di qualche azione, per lo che mostrassero di favellare insieme e di conversare. Forse sono un poco appuntabili di soverchia uniformità fra loro e con lo stesso lor maestro; talchè l' opera di uno difficilmente distingueresti da quella di un altro, e tutte poi da quelle di Lionardo stesso. Il quale si può dire con la somma e penetrativa forza del suo ingegno si trasfondesse e immedesimasse nella sua scuola. Però quelle fisonomie alquanto ovali, quelle bocche quasi sempre aperte al sorriso, quei contorni precisi, e talvolta secchi, que' colori temperati, e benissimo armonizzati, in fine quello studio maraviglioso di

chiaroscuro (tutte cose che in qualunque abbia appreso l'arte del Vinci s'ammirano) fecero che più dalle opere che dai nomi si conoscessero i suoi discepoli. Ma dei principali anche i nomi a perpetua lor gloria ci conservano le storie. Cominciando da due amici e compagni, Cesare da Sesto e il Bernazzano, l'uno abilissimo nelle figure, l'altro eccellentissimo nel far paesi, accomunarono la loro arte; di sorte che ai paesi di Bernazzano (che nel contraffar fiori, frutti, erbe, animali ed altre cose terrestri, volatili ed acquatici rinnovò le maraviglie de' greci dipintori) congiunse Cesare favole e istorie; e di cotali dipinti fu stimato grandissimo il prezzo. Narra il Lomazzo che Cesare aveva fatto il Battesimo di Cristo, e l'altro vi dipinse sopra l'erbe alcuni uccelli tanto naturali, che, essendo posta quella tavola al sole, volarono degli uccelli intorno, credendoli vivi e veri. Ma sebbene il da Sesto, detto anche Cesare milanese s'avvicinasse grandemente al fare di Lionardo, e basterebbe a dimostrarlo nell' Ambrosiana una testa di vecchio, tanto studiata e fumeggiata al modo leonardesco, che ha ragione il Lanzi a dirla una maraviglia, nondimeno essendo poi andato a Roma, quando Raffaello cominciava anch'egli e più d'ogni altro a maravigliare il mondo con le sue opere, divenne seguace di quel principe della pittura, e qualche volta parve che volesse con esso lui gareggiare. Nella stessa Milano si conservano altresì pitture di Cesare assai più vicine alla maniera del Sanzio che a quella del Vinci. Tali sono una sacra Famiglia nella reale Pinacoteca, un' Erodiade, la cui testa parve al Lami fosse ritrattata da quella della Fornarina, e la celebre tavola di San Rocco, dove sono alcune figure, che fanno rammentare della disputa del Sacramento. Forse per questo dal Vasari e dal Lomazzo non viene Cesare annoverato fra' discepoli di Lionardo;

benchè l'aretino nella vita del Garofalo non taccia, *che lo imitò molto bene.* Vuolsi infine sapere che questo pittore, come di maniera, così di diligenza e di merito non fu sempre eguale a se stesso.

Ben pone il Vasari fra' discepoli del Vinci Francesco Melzi, ricco gentiluomo milanese, Andrea Salaino, Gio. Antonio Beltraffio e Marco d' Oggione. Molto i due primi furono careggiati da Lionardo: come colui che, amando infinitamente la bellezza, pose singolare affezione nel Melzi, che era bellissimo fanciullo, e nel Salaino, anch'esso vaghissimo di grazia e di bellezza. E se le ricchezze e gli agi del casato non fecero molto nell'arte esercitare il Melzi, (il quale d'altra parte nei pochi quadri che fece, imitò sì fedelmente la maniera vinciana, che si pena a distinguerli da quelli di Lionardo:) le stesse ricchezze e gli stessi agi (cosa rarissima) non gl' impedirono di mantenere solenne gratitudine e reverenza all' antico e immortale maestro. Anzi fra il Melzi e il Vinci s' accese gara incessante e orrevolissima di gratitudine e di osservanza ; e si può dire col poeta, che fra loro, *del fare e del chiedere fu primo quel che fra gli altri è più tardo.* Conciossiachè Francesco soccorse Lionardo in tutte le sue necessità, e sostenne ed onorò la sua virtù con magnanimi benefizi mentre visse, e dopo morte provvide alla venerazione del suo nome, somministrando al Vasari e al Lomazzo le migliori e più certe notizie intorno alla sua vita, e conservando a' posteri, come reliquie carissime, gli scritti di lui. E questi scritti furono il migliore e più durevole testimonio di un amico conoscentissimo, che gli lasciò Lionardo innanzi di morire ; accompagnandoli del suo ritratto, perchè la cara e veneranda immagine dell'antico maestro avesse di continuo presente. Oh! certo il nome di Francesco Melzi non perirà ; chè

dove non bastassero le sue opere a tenerlo vivo, l'amicizia di Lionardo e i benefizii renduti a quel sommo uomo lo terranno non pure in vita, ma in grandissimo splendore; e sarà non ultimo esempio a' ricchi signori, perchè sempre più s'avvedano che quel che essi spendono in pro della sapienza e della virtù torna loro più fruttifero d'ogni altra magnificenza.

Andrea Salaino era un povero garzoncello, e nella umile fortuna non si mostrò meno grato e conoscente al suo maestro; perocchè, oltre all'averlo servito fedelmente in ogni suo bisogno, e seguitato dappertutto, come un servo seguiterebbe il suo padrone, adoperò principalmente l'arte per moltiplicare la vista e la cognizione delle opere di Lionardo, e colorando i suoi cartoni, ovvero ritraendo da' medesimi, o da altri disegni del Vinci ottime invenzioni, ch' egli con piccoli cambiamenti eseguiva; e stando solamente al celebre cartone di Sant' Anna, che Lionardo tornato a Firenze fece con istraordinaria maraviglia di tutta la città ai frati de'Servi, e lasciò puramente abbozzato, diverse copie in colori ne trasse Andrea, e si studiò, il più che poteva, d'imitare la maniera di Lionardo con quelle sue tinte benissimo fumeggiate e accordate. Delle dette copie la prima e la migliore, e quella altresì che diede maggior fama al Salaino, era in Milano nella sagrestia di San Celso; la quale certamente deve tenersi per uno di quei lavori di Andrea, che il Vasari dice essere stati ritocchi da Lionardo. Abbiamo dal Lanzi che tale pittura ebbe lungo tempo a fronte una sacra Famiglia di Raffaello, e reggevasi al gran paragone. Ma non è senza grandissimo pregio l'altra copia che del cartone di Sant' Anna fece il Salaino, la quale nel 1793 dall'I. Galleria di Vienna passò a questa di Firenze, dove tuttavia si vede benissimo conservata. Gio. Antonio Beltraffio fu, come il Melzi, un gen-

tiluomo milanese, detto dal Vasari persona molto pratica e intendente, che fece molte opere in Milano, e altrove. Ma lo storico si contenta di nominare la migliore, cioè una tavola a olio, veramente bella, con entro la Nostra Donna avente il figliuolo in braccio e intorno varii santi; la quale dipinse nella chiesa della Misericordia di Bologna, e vi scrisse il suo nome, e l'essere discepolo del Vinci; che certo era invidiabile onore.

Che diremo di Marco da Oggione? Saranno in grandissima parte vere le imperfezioni che il Bossi attribuisce alle copie ch'egli fece del Cenacolo del Vinci. Ma senza di esse avremmo ancor più ignorata la grand'opera; conciossiachè le altre fatte quando l'originale era ancora in fiore, o non per anco avea sentiti tutti i danni del tempo e della barbarie umana, sopperiscono assai meno alla deplorabile perdita. In fatti copiatore anch'esso del Cenacolo vinciano, trovando maggiori e invincibili le difficoltà di conoscere la pittura di Lionardo, non isdegnò, come pur ci confessa, di ritrarre dalla copia dell'Oggione *tutte le teste e gran numero d'altre parti accessorie*. Certamente fu gran peccato che i migliori imitatori del Vinci, come sarebbero stati Cesare da Sesto, del quale abbiamo ragionato, e Bernardino Luini, del quale fra poco ragioneremo, non facessero ritratto del Cenacolo, da non farci quasi accorgere del perduto originale. Ma è da reputare fortuna che almeno l'Oggione il facesse. E se Lionardo tornasse al mondo, e con esso lui i suoi discepoli, a nessuno di loro dimostrerebbe l'obbligo che deve a Marco; il solo nella sua scuola, che fece conoscere a' secoli avvenire l'opera per la quale il suo nome fu messo in cielo. Nè varrebbono a stornarlo i difetti con qualche amor di parte appuntati dal Bossi; il quale senza la scuola di Marco non avrebbe forse saputo nè pure render conto a se stesso

della sua opera, che fu l'ultima traduzione dell'infelice Cenacolo. Il medesimo Bossi mette in gravissimo dubbio che la Crocifissione nel refettorio della Pace non sia lavoro di Marco, mostrante una perfezione, alla quale egli giammai non giunse. Sebbene in questo giudizio, diverso da quello degli altri storici, si scopra chi vuole attenuare il merito dell'Oggione, perchè appaia minore il pregio del suo ritratto della Cena, tuttavia non è privo d'ogni fondamento: chè in vero la detta opera di Marco vince di gran lunga tutte le altre sue, e per bellezza e varietà di composizione, per bizzarria e leggiadria di vestiti, e per morbidezza e varietà di colorito può riguardarsi uno de' migliori monumenti della scuola milanese. Se non che è da considerare, che non sempre si può far paragone fra le opere a fresco e quelle a olio fatte dalla stessa mano; la quale dove spesso in una pratica riesce eccellente, nell'altra è minore a se medesima; e ciò per l'appunto, come anche il Lanzi avverte, intervenne di Marco Oggione. Egregio frescante, non si brigò molto del fare pitture a olio, come gli altri discepoli del Vinci; e certo le sue tavole ritraggono assai più della maniera antica, e allora quasi del tutto dismessa, che della moderna e leonardesca; ceme che non senza bellezza e pregio sieno le due tavole citate dal Lanzi in S. Paolo, e in Santa Eufemia, e quella che dalla chiesa di Santa Marta fu trasportata nella pubblica Galleria; dove è rappresentata la vittoria dell'Arcangelo Gabbriello, che lo stesso Bossi non può fare a meno di commendare: avvertendo che l'autore, quasi compiacendosi della sua opera, vi scrisse il suo nome *Marcus*.

Eccoci a Bernardino Luini; e innanzi tratto dirò che non conosco artista, il quale fra' suoi coetanei, e lungo tempo ancora fra' posteri, avesse fama tanto minore del meritò. È Bernardino un grande esempio, che

spesso la virtù, come che grandissima, non si manifesta di per se stessa quanto basti. Talora la quiete del costume è impedimento allo sfolgorar dell'ingegno, e pare che sia mestieri spesse fiate aiutarlo con una certa franchezza di vivere, perchè subito e universalmente risplenda. La qual franchezza per altro, dove fosse troppa e troppo frequente, partorirebbe per una via contraria lo stesso male, cioè quella noncuranza o disprezzo, che ordinariamente si usa co' molto familiari. Egli è pur difficile agli uomini savi e virtuosi il mantenere, mentre vivono, il loro nome in quella onoranza che è convenevole; e non di rado la fortuna delle cose umane serve, non si sa come, a distogliere l'ammirazione pubblica da coloro a'quali è più dovuta. Non credo il Luini avesse particolari contrarietà, o invidie invincibili per non essere apprezzato vivente, poichè ancora dopo morto, quando le contrarietà e le invidie sogliono tacere, continuò a non avere quella celebrità che le sue molte e maravigliose opere a buon diritto gli davano. Ben credo che l'essere sempre rimasto in Milano, quando i suoi quadri giravano per tutta Europa, e il non aver mai curato di far sapere ch'era pur egli che operava sì bene, e maravigliava qualunque i suoi lavori avesse veduto, lo facesse quasi sdimenticare, o almeno non tenere in concetto di grande autore. E si noti che il Luini, approssimandosi cotanto alla gloria di Lionardo, e in ultimo anche a quella del Sanzio, da potersi le sue pitture attribuire a quei due sommi, aveva maggior bisogno di essere in vista e cognizione del mondo; dove ordinariamente la fama *muta nome,* come disse il poeta, *perchè muta lato.* In fatti lo stesso merito di fare come il divino Lionardo faceva, volgevasi in danno della sua riputazione; nè era creduto che la Lombardia avesse un artefice che valesse a dipingere come il Luini di-

pingeva: e più volentieri le sue opere si ascrivevano al maestro (la cui maniera era a tutto il mondo conosciuta) e qualche volta anche a Raffaello, la cui somma luce cominciava anch'essa a penetrare da per tutto; e questa opinione dominò più generazioni. Tanto è difficile ai posteri vincere il giudizio, buono o reo che sia, de' coetanei, i quali sono tenuti giudici competenti; e tali sarebbero, se le passioni e le male usanze non distogliessero gli uomini dal retto giudicare. Ma il tempo, che ad ognuno è reso veracemente il proprio onore, tosto o tardi viene; e nessuno oggi toglierebbe al Luini le opere da lui condotte, per darle ad uomini che certo non hanno bisogno dell'altrui gloria. Tutti diranno piuttosto che quel che fece Bernardino in varii tempi e in varii luoghi, non sarebbe indegno di Lionardo e di Raffaello; e aggiungeranno pure ciò che giustamente affermò il Ticozzi, che nè Tiziano, nè Correggio, nè Raffaello stesso ebbero discepoli che andassero loro tanto vicini quanto il Luini andò vicino al suo maestro. Nè sarà chi voglia ricusare al Luini la gloria del più grande pittore che mai vantasse la Lombardia.

È questione s'egli, nato sul Lago Maggiore, apprendesse l'arte dalla bocca di Lionardo, ovvero l'apparasse da Stefano Scotto, celebre allora pe' suoi rabeschi. Il Resta scrive, non essere Bernardino venuto a Milano che dopo la partita del Vinci; ma il Lanzi con savie considerazioni mostra che potè aver luogo fra' discepoli di Lionardo, e l'ebbe certamente nella scuola da lui creata. La quale dimostrazione per altro par quasi superflua guardando le sue opere, che a prima vista lo dichiarano il più facile imitatore di Lionardo. E sia pure quel che insegna il Lomazzo, che nella finezza del pennello o nella grazia del chiaroscuro gli entrasse innanzi nella stessa scuola Cesare da Sesto, avendo fatto Bernardino

le ombre un po' grossamente, e senza tutta quella sfumatura che era propria del maestro, nondimeno nessuno più di lui disegnò, colorò e compose al modo leonardesco; talchè si pena a credere che i due quadri dell'Ambrosiana, la Maddalena e il S. Giovanni che carezza l'agnellino, non sieno di mano del Vinci. E l'Erodiade che riceve la testa di S. Gio. Battista, che è nella Tribuna della pubblica Galleria di Firenze, mirabile per una espressione che non si può significare, è stata attribuita fino ai dì nostri a Lionardo. Vuolsi per tanto considerare che il Luini, come tutti i grandi che salgono alla perfezione, ebbe diversi gradi d' eccellenza nell' arte; i quali pienamente chiariscono le ragioni che più o meno lo avvicinano a Lionardo. In tale considerazione mi sia scorta il Lanzi, che meglio d' ogni altro ne fece disamina. Vedesi nella Pietà alla chiesa della Passione in Milano una maniera piuttosto secca, assai conformata a quella de' quattrocentisti. Se ne scosta più nelle storie di Santa Croce, fatte alquanti anni dopo; e nelle tanto celebrate pitture, che poi condusse a Saronno, si conosce un artista che aveva fatto suo il gusto del Vinci, e in pari tempo cercava di piacere al suo secolo, già volto ad una maniera più morbida e franca. Onde nello sposalizio di Nostra Donna e nella disputa del bambino Gesù insieme con la vaghezza e pulitezza vinciana congiunse la facilità raffaellesca: e da tutti e due que' sommi ritrasse la bellezza, la dignità, la modestia ed ogni altra migliore espressione. Nè si direbbe cosa non vera, che Bernardino aggiungesse alla maniera di Lionardo un poco più di pienezza ne' contorni, e di speditezza nella esecuzione; di che rende testimonianza quella sua flagellazione di Cristo nella chiesa di San Giorgio, e più ancora la coronazione di spine nel collegio del Santo Sepolcro; opera di molte figure che finì in trentotto giorni, e n' ebbe il

magro premio di lire centoquindici. Da ultimo vogliamo avvertire che il Luini, e con esso lui tutti i più bravi imitatori del Vinci, ritrassero, chi più chi meno, il soave, il vago, il pietoso, il sensibile del maestro; ma nessuno di loro aggiunse a quella terribilità e sublimità d'espressione e d'arte, che solo Lionardo seppe unire con la grazia e amabilità e leggiadria, come fu detto.

Questa scuola di Lionardo, durata fino ai principii del secolo XVII, venne dagli scrittori distinta dall'altra milanese, di cui abbiamo parlato; la quale, sebbene non s'innalzasse mai alla luce della vinciana, pure ebbe di segnalati artefici; e certamente basterebbe a darle nome quel Gaudenzio Ferrari, il cui merito sarà da noi descritto a suo luogo. Sol qui accenneremo che anche della scuola di Gaudenzio non rimase orma in Milano dopo il cominciare del secolo XVI: poichè gli ultimi di essa cominciarono a usare le maniere introdotte a scapito delle antiche.

Ma il filo della storia ci riconduce a Roma per deliziarci nelle logge vaticane, dove Raffaello dava i disegni delle storie, e i suoi discepoli le conducevano in colori; e da ultimo il maestro le ritoccava e perfezionava. Diciamo prima dei disegni; parleremo poi della esecuzione. La stessa forma delle logge somministrò a Raffaello il modo da tenere nelle invenzioni. Erano tredici cupolette, e in ciascuna erano quattro compartimenti, che davano luogo a quattro storie. Dovendoli riempir tutti, bisognava che il numero delle storie giungesse a cinquantadue. Il trarre i soggetti da diversi fatti e rappresentargli alla spicciolata, senza che l'uno continuasse all'altro, non parve al Sanzio convenire a quel luogo, che pareva fatto a posta per incarnare una lunga serie di cose, tratte da una medesima storia. Ricorse per tanto alla Bibbia, come quella che, oltre all'esser

cosa sacra, presentava una quantità di fatti, che, dando materia ognuno ad un componimento di storia, avrebbono altresì compiuto senza interrompimento istorico il numero de' cinquantadue subietti che bisognavano. Fu detto che questa scelta di cose bibliche fusse fatta da Raffaello per competere più da vicino e co' medesimi soggetti col dipintore della Sistina. Non istarò qui a ventilare questo giudizio. A me piace attribuirla alla qualità e forma del luogo, non negando che l' Urbinate per prima cosa pensasse, porgendoglisi qui nuova e più notabile occasione, a mostrare se egli sapeva sgarare colui che pareva superiore ad ogni gara. Ma nelle storie delle logge non tenne altra via che quella tenuta nel figurare nella chiesa della Pace le Sibille da lui vedute nella Sistina. Imperocchè non altro egli tolse da Michelangelo, che l' ardire, in vero straordinario, col quale il sommo fiorentino rappresentò l'effetto della creazione e tutte l'altre maraviglie che a quella succedettero. Nel rimanente Raffaello volle che l'arte sua grandeggiasse per differente magistero; ritraendo cioè dal naturale e dal vivo quello che nel Buonarroti era effetto d' una fantasia gagliardamente e stranamente concitata. E chi non trema ragguardando nella Sistina il creatore del mondo? Ma l'immagine del Dio di Raffaello, rappresentato anch' esso quando divide la luce dalle tenebre, fa il sole e la luna, ritira dalla terra le acque, crea le diverse specie d' animali, e in fine col suo fiato dà vita all' uomo, è più conforme all' autore della creazione; la cui opera non fu l' effetto della sola potenza, ma altresì dell' amor primo e della somma sapienza; due idee di pace e non di furore, le quali divinamente si manifestano nella maestà dell' Eterno Padre incarnato dal Sanzio. A cui in pari tempo non manca tutta la grandezza michelangiolesca; tanto più da notare, in quanto

che le proporzioni delle figure nelle logge erano infinitamente minori di quelle della Sistina. Ma Raffaello, inteso sempre a contentar più l'intelletto che gli occhi, tirava dalla espressione degli animi la maggior grandezza della sua arte; e non gli bisognavano colossáli e gagliarde attitudini per dare alle figure quel fiero e grandioso, tanto ammirati nel Buonarroti. L'avea già mostro nella visione di Ezechiello: mostrollo più distesamente nelle pitture delle logge. Le quali seguitando noi a considerare, osserviamo, che se trasse da Michelangelo l'ardire di quelle invenzioni, prese da Masaccio e da Lionardo il concetto e il modo di rappresentarle da quel Masaccio e Lionardo che avevano informata felicemente la sua prima gioventù in Firenze. La memoria di questi due luminari, coi quali la pittura s'alzò e perfezionò, più che la vista del Buonarroti, aiutò l'ingegno di Raffaello; ma non così ch' egli non facesse cosa del tutto propria e maravigliosa. E come l'esempio di Michelangelo non serviva che per eccitare in lui tutta quella forza necessaria per trattare alcuni soggetti, così l'esempio di Masaccio e di Lionardo non altro faceva che tenergli presente il vero modo d'intendere la natura viva, scegliendo le immagini che più acconce riescono alla migliore espressione del soggetto da rappresentare. E quando il Sanzio rappresentò il peccato d'Adamo e d'Eva e la sua cacciata dal paradiso, e vide che Masaccio nel dipingere la stessa cosa trovò in natura la più bella e acconcia espressione che mai si potesse vedere; tanto che il trovarne una migliore non si poteva, e il variarla era con minor bellezza dell'opera stessa, non dubitò di valersene fedelmente: e crediamo che lo facesse eziandio per mostrare quanto alto era ito esso Masaccio colla pittura, e quanto era difficile e pericoloso il volere aggiungere grandezza alla espressione delle sue

figure. Similmente nel figurare la cena di Nostro Signore s' avvide che non sarebbe stato possibile trovare concetto migliore del vinciano, per rendere quel soggetto ottima sorgente di bellissime e naturali ed utili espressioni. Incarnò anch' esso adunque il momento che il Nazareno annunzia la tradigione, e anch' esso, comecchè variasse la disposizione delle figure, impresse nel volto e nell' attitudine di ciascun apostolo la passione prodotta dal generale turbamento. Certo, tenendo Raffaello la stessa via che tenuta avevano Masaccio e Lionardo, cioè di cavare le cose dal naturale, non poteva fallire a gloriosa mèta. E tuttavia non vorrebbe ancor qui il signor Quatremère de Quincy dare all' Urbinate il merito del così detto *ideale*, sebbene d' un'altra specie di quello che gli attribuisce nel Parnaso? Ma ancora qui ci sia lecito rifiutare l' opinione dell' illustre scrittore francese, e credere fermamente che nelle cinquantadue storie delle logge, il Sanzio apparve più o meno vigoroso ne' componimenti e più o meno poetico nelle composizioni, secondando l' indole stessa de' vari soggetti, senza dimenticare per ciò la verità della natura e senza mai straniarsi dietro a pericolosi esempi.

Lungo sarebbe il fare una descrizione particolare di ciascuna storia: toccheremo un poco di alcune, le quali ci lasciarono nella mente più viva impressione. La storia del Diluvio, quantunque lo spazio in che è ristretta non sia grande, pure è tale che mai nessun pittore ritrasse così al vivo tutto l' orrore di quel fatto; avendo qui pure scelto que' casi ne' quali acquistasse l' ultima forza la pietà del riguardante. E chi non piangerebbe, guardando quel padre che lotta disperatamente perchè le acque non ingoino i due figliuoletti, e quel marito che fa forza di trarre dal naufragio la sposa moriente? E sollevando poi lo sguardo alla sommità d' un monte,

chi non rimarrebbe compreso dalla fierezza della tempesta, nel vedère quegli uomini che in tanta altezza non trovano scampo dalle orribili acque? Nè l'effetto della compassione è minore in quelli, che, affollandosi intorno alla miracolosa arca, la quale si vede galleggiare nel fondo del quadro, implorano la pace dall'irato cielo, Il componimento de' tre angeli, a' quali Abramo s'inchina, è pieno di bellissime avvertenze d'arte, e sopra ogni altra cosa è vivamente mantenuto il carattere biblico di quel soggetto; dove altresì è tutta la eleganza di un nobile disegno nelle figure degli araldi celesti, senza che appaia alcuna imitazione ideale de' marmi antichi; e voglio che di questo giudizio abbia il merito lo stesso signor Quatremère, la cui autorità a questo proposito, come la meno sospetta, sarà altresì di maggior peso. Recherò la sua sentenza: *Avvi in questi messi celestiali un non so che di eleganza, che non è quella delle figure greche. Hanno essi bensì apparenza umana che ritrae dal paese in cui il fatto è rappresentato:*

Qual ricchezza di composizione, qual fecondità di vive e naturali espressioni non è nelle quattro storie di Giuseppe? Ci fermeremo a quella in cui Giuseppe spiega i sogni a Faraone. Sono le figure di Giuseppe e di Faraone che primeggiano. Le altre si conoscono starvi senza pigliar parte all'azione principale. La quale è tanto viva e luminosa, che il suono delle parole non potrebbe più chiaramente fare intendere la profezia del giovine ebreo e l'effetto che produce sull'animo dell'ambizioso re. Qua veramente spicca quel *dipingere i costumi*, detto da Plinio. I fatti appartenenti alla vita di Moisè sono rappresentati con dignità propria di quel sapientissimo legislatore, che la più testereccia e superstiziosa nazione seppe reggere civilmente. E le storie di Saulle, di David e di Salomone non sono manco nota-

bili per verace espressione dei più vivi affetti. Il tanto e da tutti ripetuto giudizio di quest' ultimo re, non è nelle mani di Raffaello testimonio chiarissimo d' una mente che aveva il dono di rappresentare le cose con tutte quelle considerazioni che, tolte dalla natura stessa del soggetto, tengono occupato lo spettatore più lungamente ch' egli non vede cogli occhi, conciossiachè al presente fia sempre congiunta la espressione del passato e del futuro? Vera efficacia de' sommi ingegni che lasciano sentire più di quello che mostrano. Se le due madri, corse a disputarsi la proprietà del figliuolo, parlassero, non potrebbero significare davvantaggio la causa della loro lite. Così nelle quattro ultime storie, tolte dal nuovo testamento, cioè la Natività, l' Epifania, il Battesimo di Cristo e la Cena, fra mille, che dopo lui hanno trattato questi soggetti, rimarrà unico il Sanzio; e non ho mai potuto intendere come a' pittori che fiorirono per circa tre secoli dopo lui, piacesse riprodurre que' fatti, ancor quando la scelta de' soggetti era in loro arbitrio. Vero è che Raffaello non lasciò nel campo delle storie sacre alcuna parte ch' ei non incarnasse: ma vero è altresì che rimaneva molto da togliere ancora da storie non sacre, e far soggetto di pittura. Della qual cosa disputeremo meglio in altro luogo. Ora facciamo parola della esecuzione di queste cinquantadue storie che formano nelle logge vaticane la maraviglia di tutto il mondo.

Afferma il Lanzi che Raffaello condusse di sua mano la prima, cioè la creazione del mondo, affinchè servisse di norma per le altre condotte da' suoi discepoli. Giulio Romano che intendeva alla detta esecuzione, colorì la creazione d' Adamo e d' Eva, quella degli animali, il fabbricare dell' arca, il Sacrifizio e l' istoria dove la figliuola di Faraone trova Moisè gettato nel fiume: opera particolarmente maravigliosa per un paese benissimo

condotto. Le storie di Abramo e Isacco furono eseguite da Giovan Francesco Penni fiorentino, detto il Fattore; il quale da giovane insieme col Pippi era stato preso da Raffaello in casa, e non meno di lui era stato allevato, come figliuolo. Più ancora del Fattore fu adoperato nelle logge il suo amico Pellegrino da Modena, che, secondo il Vasari, anche in patria avea nome di bello ingegno nella pittura: ma andato a Roma, e studiata la maniera di Raffaello, cotanto avanzò nel magistero dell'arte, che fra gli allievi dell'Urbinate fu giudicato il più vicino a lui nelle arie delle teste e in una certa grazia di atteggiare le figure. Le storie di Giacobbe e l'altre di Salomone sappiamo con certezza essere state da lui eseguite con grandissima soddisfazione del maestro. Quali storie nelle logge eseguisse Bartolommeo Ramenghi, non sapremmo dire; ma egli è certo che vi lavorò. Costui nato in Bagnacavallo, da cui prèse il cognome, trasse anch'egli a Roma, e studiò sotto Raffaello con profitto assai maggiore di quello che gli attribuisce il Vasari, come a suo luogo vedremo. Se dobbiamo credere allo storico aretino, anche Vincenzo da San Gimignano, il cui casato è Tamagni, andato a Roma, e divenuto discepolo del Sanzio, lavorò nelle logge papali.

Ma la maggiore e forse la più gloriosa parte ne' lavori delle dette logge ebbe Perino del Vaga. Nato in Firenze d'un Giovanni Buonaccorsi, il quale, per servire fedelmente a Carlo VIII, spese tutte le facoltà sue nelle guerre che da quel re funestissimo furono combattute in Italia, e di due mesi perduta la madre, fu prima miseramente allattato in villa da una capra, e poi (che fu peggio ancora) da una Bolognese, che il detto Giovanni, andato in quella città, tolse per seconda donna; la quale aveva il latte mezzo appestato per esserle morti di peste due figliuoli e il marito. Così miserabile e mal nutrito

fu Perino dal padre (che, per seguitare la fortuna di Carlo, se ne tornò in Francia) lasciato in Firenze ad alcuni suoi parenti, i quali, com' era da credere, non volendo la briga di tenerlo, e di fargli insegnare qualche arte ingegnosa, lo misero a stare con uno speziale, detto del Pinarolo per l' insegna di pino che aveva sopra la sua bottega, acciò quel mestiero sommamente fruttifero apparasse. Ma non fu possibile che al giovanetto entrassero mai in capo le ricette e i lambicchi; il quale era stato fatto dalla natura per divenir valente in un' arte assai più nobile e gloriosa. Aveavi un tal Andrea, detto di Ceri, perchè soleva ogni anno dipingere certi ceri, che per la festa di San Giovanni andavano ad offrirsi con gli altri tributi della città. Era egli, come dice il Vasari, pittore ordinario, ma veduto in Perino non so che d' ingegno e di vivacità promettitrice di qualche buon frutto, lo levò dallo speziale, e presolo per suo fattorino, gl' insegnò per qualche anno i principii dell' arte il meglio che sapeva; ed accortosi poi che il profitto del giovanetto richiedeva miglior maestro che egli non era, fece propriamente quel che Gian Barile avea fatto d' Andrea del Sarto, acconciandolo con Ridolfo Ghirlandaio, col quale aveva stretto dimestichezza. Veramente si è perduta la stampa di quegli uomini, come il Barile e il Ceri, tanto liberali e tanto altresì desiderosi dell' altrui onore, e dell' onore stesso dell' arte.

Nella scuola di Ridolfo fece Perino quell' acquisto dell' arte, che doveva aspettarsi dal suo ingegno grandissimo e dagli ottimi ammaestramenti. Talchè in poco tempo passò innanzi a tutti gli altri che nella medesima scuola studiavano: e afferma il Vasari che molto gli giovasse la emulazione di quel Toto della Nunziata, conosciuto in Italia per pittore molto faceto e burlevole, e valente nel lavorare fuochi di artifizio, ma in Inghil-

terra, dove si condusse con alcuni mercanti fiorentini, e dove fece molte opere di pittura e di architettura, fu riputato il migliore Italiano che dipingesse allora in quell'isola. Seguitava in Firenze il cartone di Michelangelo ad essere la scuola di tutti i giovani artefici; e Ridolfo che aveva in se stesso sperimentato il vantaggio che da quello studio si ritraeva, lasciava i suoi discepoli esercitare a disegnarlo continuamente. Tenne Perino fra tutti il primo grado in detto esercizio, e tornato in quel tempo a Firenze il Vaga pittore, che lavorava in Toscanella di cose grosse ed ordinarie, e veduto in bottega di Ridolfo disegnare Perino meglio d' ogni altro, e oltre a ciò piaciutogli il bellissimo aspetto, e i modi suoi cortesissimi, modesti e gentili, avendo bisogno d' aiuti, soprabbondandogli il lavoro, lo richiese se voleva andare a star seco che lo avrebbe menato a Roma, e quivi aiutato negli studi e in ogni altra cosa. Il nome di quella città che ogni dì sentiva rammentare per le cose maravigliose che vi operavano Raffaello e Michelangelo, lo intenerì talmente, e tanta voglia nell' animo gli accese, che pregò il Vaga a chiederne licenza ai suoi maestri, che qualora questi gliene avessero permesso, egli di buon animo e volenteroso l' arebbe seguito. Così il Vaga, persuasi Andrea di Ceri e Ridolfo, condusse alla fine Perino in Toscanella, e di là, dopo aver forniti alcuni lavori, lo menò alla sospirata Roma, come gli aveva promesso. Ma occorrendo al Vaga dopo alcun tempo di far ritorno in Toscanella, lo raccomandò a tutti i suoi amici pittori; onde dal cognome di lui fu cominciato ad essere chiamato Perin del Vaga, alterandogli altresì il nome di Pierino con quel di Perino, non essendo fuori di Firenze quel vezzeggiativo in uso.

Rimaso egli dunque in Roma, si mise a studiare le opere de' grandi maestri; e perchè non aveva il modo

di vivere, andava la metà della settimana a giornata, e l' altra metà con quello che avea guadagnato, attendeva al disegno. Nè andò guari di tempo che divenne il più bello e il miglior disegnatore che fosse in Roma; per lo che si acquistò non solo la grazia di parecchi prelati e signori romani, ma altresì quella più onorevole e vantaggiosa de' discepoli di Raffaello; fra' quali principalmente lo presero a benvolere Giulio Romano e il Fattore, e lodandolo pur assai al maestro, fecero che il Sanzio volle conoscerlo e vedere i suoi disegni che, piaciutigli infinitamente, e piaciutogli eziandio lo spirito e la maniera di Perino, lo tirò alla sua scuola, giudicando che fra quanti aveva conosciuto, costui sarebbe venuto in grandissima perfezione. Trovandosi intanto Raffaello occupato intorno a' lavori delle logge, consegnò Perino a Giovanni da Udine, che, come abbiamo detto, era stato eletto capo di quell' opera per gli stucchi e per le grottesche, dicendogli che, secondochè il giovane fiorentino si porterebbe, l'avrebbe fatto avanzare. Messosi adunque Perino ad aiutare Giovanni nelle cose di stucco e nel dipingere e metter oro negli ornamenti, tanto lo punse la concorrenza degli altri, che non passarono molti mesi, che egli fra tutti fu tenuto il migliore e il più vago e pulito, onde subito venne adoperato nella pittura delle storie. Nelle quali maggiormente spiccò e primeggiò il raro suo ingegno, come ne rendono testimonio quelle storie dov' è figurato il passaggio del Giordano con l' arca santa, quelle dove Giosuè combattendo fa fermare il sole, e l' altre che finte di bronzo sono nel basamento, cioè (per dire delle più belle) il sacrifizio di Abramo, la lotta di Giacobbe con l' angelo, l' accoglienza che fa Giuseppe ai dodici fratelli, e il fuoco che abbrucia i figliuoli di Levi. Se non che fra le cose che Perino eseguì nelle logge papali, quelle che gli acquistarono mag-

gior nome, furono le storie del Testamento nuovo; cioè la natività e il battesimo di Cristo, e la cena degli apostoli, le quali ancor oggi fanno stupire ognuno, essendo condotte con un colorito più vago e meglio finito che tutti gli altri.

Così nelle diverse logge del Vaticano la esecuzione non fu minore dell'invenzione: e m'immagino che al buono, generoso e affettuoso animo di Raffaello sarà stato d'ineffabile allegrezza vedere che nella sua scuola fiorivano così eccellenti maestri, i quali, seguitando le orme sue, cioè la sua maniera di vedere e ritrarre le bellezze della natura, salivano alla più alta perfezione. Oh! quell'esempio si rinnovellasse fra gli artefici: chè sarebbe pur l'unico a far risorgere la pittura, e con essa le altre arti.

LIBRO DECIMO.

SOMMARIO.

Primi segni di corruzione nelle arti. — Infausta autorità degli eruditi sulle medesime. — Breve di papa Leone, col quale conferisce a Raffaello l'ufficio di soprintendente delle antichità, e risposta del Sanzio. — Zelo di Raffaello per la conservazione di dette antichità, e suoi studi intorno alle medesime. — Raffaello prende ancor egli un po' di maniera, che dà nella così detta convenzione; al che viene altresì tirato da'suggetti mitologici, che fuori della Galatea, non aveva fino allora dipinti. — Pitture della Farnesina. — Descrizione di quelle che sono nelle lunette della loggia. — Storie di Psiche ne' peducci e nella volta. — Raffaello trova un bellissimo modo per isfuggire l'arte di figurare le cose dal sotto in su. — Nelle pitture della Farnesina Raffaello è aiutato da parecchi suoi discepoli. — Benvenuto Garofolo e suoi principii. — Amori di Raffaello colla così detta Fornarina, e ritratto vero di lei. — Quadro di San Michele pel re di Francia, e Sacra Famiglia pure pel detto re; l'uno e l'altro nel Museo di Parigi. — Disegni degli arazzi, e considerazioni intorno ai medesimi. — Storie nell'orlo degli arazzi, allusive alla Casa Medici. — Disegni delle due prime storie della sala di Costantino. — Considerazioni intorno a questi disegni. — La moltiplicità delle opere fu cagione perchè Raffaello negli ultimi anni non avesse più tanta cura del vero. — Novella gara di Raffaello con Michelangelo; onde l'Urbinate si scote da quel suo ultimo sonnecchiare. — Sebastiano Veneziano. — Suoi primi studi ed opere, nelle quali è aiutato da Michelangelo, che vuol contrapporlo al Sanzio per la bellezza del colorito. — Quadro della Trasfigurazione, ultima opera di Raffaello. — Si descrive la parte di sotto, dove sono gli apostoli e l'ossesso. — Si descrive la parte superiore della Trasfigurazione, e si mostra qual divina cosa ella sia. — Morte di Raffaello. — Si esaminano

stra il vero modo da tenere nel dipingere le cupole. — Lavori in creta del Begarelli. — Tiziano. — Suo chiaroscuro. — Tavola della Presentazione. — Disegno di Tiziano. — Considerazioni intorno a varie opere del Vecellio per mostrare la qualità del suo disegnare. — Colorito di Tiziano: Tavola della Concezione. — Celebre tavola dell'Assunta. — Esercizio di Tiziano nel ritrarre dal vivo. — Pitture nella sala del collegio. — Altre opere di Tiziano. — Quadro famoso del San Pietro martire. — Invenzione di Tiziano. — Stampa in legno del trionfo della Fede. — Espressione di Tiziano. — Deposizione di Croce della Galleria Manfrin. — Tavola, in San Rocco, di Cristo con la Croce. — Proprietà degli abiti e degli usi nelle pitture di Tiziano. — Quadro di San Giovanni. — Considerazioni sopra Raffaello, Tiziano e Correggio, paragonati fra di loro. — Massima erronea del Mengs. — Palma vecchio. — Sue opere e pregi. — Tavola celebre di Santa Barbara. — Lorenzo Lotto e sue opere. — Giovanni Cariani e Marco Marconi, e loro opere. — Il Pordenone; opere di lui e meriti nell'arte. — Paris Bordone. — Suoi principii. — Opere e meriti di Paris.

Vengo ora a quella parte della mia storia, in cui i semi della corruzione delle arti, gittati, come detto è, al tempo del primo ceppo mediceo, cominciarono a germogliare. L'amore dell'antica erudizione, e quel desiderio di ricercare le opere di greci scalpelli, che niente nocquero nel decimoquinto secolo, in cui le arti si conservarono da per tutto, più o meno, caste, religiose e naturali, allora valsero ad alterare l'indole loro; essendo altresì più disposte a corrompersi per quella natural legge lagrimevole, che le cose non si fermino in cima dell'ottimo. Nè il fomite alla maggior corruzione mancava certamente in quella età; conciossiachè i principi, meglio assodati in un potere assoluto, e i popoli, meglio assuefatti ad un servaggio perpetuo, così gli uni come gli altri più facilmente si abbandonarono a tutti i vizi, a tutte le lascivie e a tutte le deformità di corrotta morale. Splendidissimo cantarono i poeti e gli oratori

il secolo di Leone X; ma gli storici, che in mezzo alle corruttele del tempo soli mantenevano nelle loro opere immortali la grave civiltà delle nazioni libere, rappresentarono il secolo di Leone rotto ad ogni nefandezza. Del che furono troppo lacrimabili testimoni le guerre religiose e civili che in quella età divenute tremende e irreparabili non finirono mai di funestare e insanguinare il mondo.

Ma non volendoci noi ora dipartire dall'arte, aprivasi a questa largo campo di profanazione in quella città dove non era vergogna l'adorare i santi del Cristianesimo nelle statue e negli emblemi delle mitologiche divinità. Ivi pertanto l'arroganza degli eruditi (che dopo la momentanea dispersione della razza medicea in Firenze nel finire del quintodecimo secolo, eransi raccozzati e risorti in corte del decimo Leone) cominciò a dominare la mente degli artefici, persuadendoli che era tempo di sublimarsi ad una perfezione maggiore di quella che la natura non ci mostra, cioè ad una bellezza ideale, cui troverebbero nelle statue greche che la benignità de' cieli faceva tornare in luce, quasi per dar loro esempi di più perfetta natura, e meglio altresì conveniente alla rappresentazione di cose religiose e soprannaturali: il che sarebbe stato conseguire una gloria fino allora non tocca, essendochè gli artefici precedenti non avevano fatto che fedelmente contraffare la natura viva. Alle dottrine aggiunsero le adulazioni, veleno ancor più pestifero per travolgere gl'intelletti; imperocchè, esaminando essi qualche loro opera, cominciarono a trarre le intenzioni dell'artista a maggiore e più sublime concetto ch'egli non aveva avuto, scorgendo in ogni forma e in ogni attitudine un pensiero ed un affetto diverso. Or queste lusinghevoli interpretazioni, dall'essere mere supposizioni, divenivano a poco a

poco, come altrove dicemmo, precetti e norme che la maggior parte degli artefici tanto più volentieri abbracciavano e riducevano a maniera, quanto che non erano loro imposte con burbanza magistrale.

Io non dirò che di questa corruzione s'infettasse Raffaello; ma anch'egli ne fu tocco, onde cominciò ad apparire non minore degli altri, ma minore di se stesso, sopra ogni altro eccellentissimo. Era stato come l'uomo il più solenne, e altresì il più amato dal regnante, eletto a intendere e invigilare non solo a tutte le fabbriche pubbliche che allora si facevano, ma altresì a tutte le cose d'antichità e ai dissotterramenti che da per tutto nella immensa città si praticavano. È noto il Breve di papa Leone col quale detto uffizio gli conferiva, ed è altresì nota la risposta di esso Raffaello al papa. Non sarà inutile fare un cenno di quello e di questa. Veramente a papa Leone, più che il discoprimento e conservazione dei monumenti antichi, stava a cuore la grandezza e splendore della sua reggia: quindi nel Breve indiritto a Raffaello, sebbene mostrasse in fine di volere rispettati que'marmi antichi sopra i quali fossero intagliate iscrizioni che contenessero qualche egregia memoria, e potessero altresì giovare per mantener viva la letteratura ed eleganza latina, non di meno il primo e il principal suo fine era quello di servirsi delle pietre e dei marmi che le rovine di Roma antica somministravano in abbondanza, per comodo ed ornamento della fabbrica di San Pietro. Ma Raffaello, il quale per le arti e monumenti antichi ardeva di ben altra passione che non era quella del Pontefice, si valse dell'autorità ricevuta per conservare il più che poteva quegli avanzi. Notabile e memorando è il modo col quale rispose a Leone; che mostra a un tempo la franca dignità del suo animo e l'amore ardentissimo alla vene-

rabile antichità. *Quanti hanno atteso a ruinar templi antichi, statue, archi ed altri edifici gloriosi! .... Quanta calce si è fatta di statue e di altri ornamenti antichi! Che ardirei dire che tutta questa Roma nuova, che ora si vede quanto grande ch' ella sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, di chiese ed altri edificii che la scopriano, tutta è fabbricata di calce di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi che, poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l' undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la metà della villa Alessandrina, l' arco malavventurato*, ec., ec. Ed altrove: *E perchè ci doleremo noi dei Goti, Vandali ed altri perfidi nemici, se quelli i quali come padri e tutori dovevano difendere queste poche reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle?* ec., ec.

Non si potrebbe per tanto dire con quanto zelo il Sanzio, inanimito dal favore e dalla benevolenza di Leone, si adoperasse in disegnare, misurare, racconciare e mettere in sicurtà le reliquie dell' architettura e scultura antica. Nella prefata risposta al Breve del papa, se ne può prendere un qualche testimonio da quelle parole: *Essendomi adunque comandato da Vostra Santità che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di sè dimostrano tali reliquie che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, nè si veggono punto corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile, acciocchè;* ec., ec. E più sotto: *Avendo adunque abbastanza dichiarato quali edifici antichi di Roma sono quelli che io intendo dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua inten-*

zione, ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli degli altri, resta che io vi dica il modo che ho tenuto in misurarli e disegnarli, acciocchè Vostra Santità sappia se io averò operato l'uno e l'altro senza errore, e perchè conosca che nella descrizione che seguirà, non mi sono governato a caso e per sola pratica, ma con vera ragione, ec.; ec. E detta descrizione, sì per le cose che vi sono e sì per il modo col quale son dette, mostra altresì che il Sanzio, lungi dall'essere un idiota, era in cambio fornito di buonissime lettere, ed aveva acquistato tanta erudizione e cognizione delle cose antiche, che in quel secolo, sì studioso ed erudito, avrebbe potuto paragonarsi co' più grandi letterati. Nè ciò dee far maraviglia, perocchè chi vola tant'alto in un magistero, non è possibile che, esercitando altre cose, rimanga misero e mediocre.

Ma tornando all'ufficio ch'egli tenne d'intendente alle antichità, era ben naturale che per tanto guardare e studiare le opere antiche, così di scultura come di architettura, facesse l'occhio e il capo a quella maniera che lo distolse un poco dalla verità de' modelli vivi, e tirò a un fare che poscia, dietro all'autorità del suo esempio, usato da altri non aventi nè l'ingegno, nè il gusto suo, ammanierarono e rovinarono la pittura. S'aggiunse nello stesso tempo che il Sanzio fu condotto a trattare soggetti di antica mitologia; altra e più possente cagione perchè si scostasse un poco dal naturale. Veramente non sapremmo dire se chiamato Raffaello dal suo amico Ghigi a dipingere nel suo palazzo (che, per essere stato poi acquistato dalla casa Farnese, fu detto Farnesina) ricevesse da lui i soggetti mitologici, ovvero gli eleggesse egli medesimo. Certo è che fuori della Galatea, fatta molti anni addietro per lo stesso Ghigi, non avea mai trattato in pittura che cose

religiose, morali ed istoriche, nelle quali costantemente apparve naturalissimo dipintore: e ch'e' dipingendo cose evangeliche e bibliche stimasse di poter ritrarre fedelmente la natura viva, mentrechè nel dipingere cose mitologiche fosse necessitato di alterarla, e cercare una bellezza, maggiormente dilungata dalla natura umana, rende testimonianza il fatto della sopraddetta pittura della Galatea; per la quale si mostrò la prima volta impacciato a trovare modelli naturali che gli facessero vedere la bellezza propria di quel soggetto. È notissima la lettera che a tal proposito scrisse al Castiglione, dove lamentando la carestia delle belle donne, confessa di essere stato costretto a servirsi di certa idea che gli veniva alla mente. La quale idea per altro nasceva a Raffaello dall'aver molto, e attentamente, e con tenace memoria guardato la viva natura, e non le statue greche, che al tempo della pittura della Galatea non erano per anco divenute suo studio. Ma nel dipingere le storie che sono nelle lunette, ne' peducci e nella volta della loggia farnesiana, cercò d'imprimer loro que' caratteri prescritti da Esiodo, da Omero e dagli altri scrittori delle antiche memorie, e renduti manifesti dalle statue dissotterrate.

La Potenza d'Amore fu il soggetto che rappresentò nelle lunette della loggia farnesiana; di quell'amore, stato appo gli antichi materia di profonde ed utili osservazioni. Imperocchè volendo que' savi uomini dimostrare sensibilmente come l'affetto concupiscibile vinca e signoreggi ogni altro affetto; e non meno degli umili mortali ponga in servitù i potentissimi re (per quanto essi cerchino d'innalzarsi sopra la umana condizione, e parere quasi partecipi della natura divina) fecero dell'amore un Dio, che, nascondendo se stesso sotto le forme d'un fanciullo, come per adescare coll'apparente

innocenza qualunque più gagliardo ed ostinato spirito, ne potesse più d' ogni altro Iddio: anzi i maggiori numi scherzando e vezzeggiando dominasse.

Vedi per tanto nella pittura dell'Urbinate diversi ministri dell'alato dio, che si direbbero Cupidi, trastullarsi, chi col folgore di Giove, chi col tridente di Nettuno, chi col bidente di Plutone e chi colla clava d'Ercole, non senza deridere la loro forza disarmata. Ma chi si risentirebbe degl' insulti d'un tenero e vezzoso fanciullo? Così chi scuote e fa tremare il cielo e la terra, chi comanda ai flutti e alle tempeste, chi ai neri abissi presiede, chi riduce in cenere le città e i reami e chi infine è domatore dei mostri e delle belve, riman vinto e conquistato da amore. Il quale si contentasse almeno di aver soggetti uomini e dei; ma egli, come chi sa di essere troppo potente, vuol esser piuttosto tiranno che signore. Della qual tirannia gli antichi lasciarono visibile ed utilissimo documento nella nota favola di Psiche. Infelicissima donzella, che nel fiore della più vaga ed amabile gioventù, mostrò quanto sia ingannevole e crudo il suo regno, e quanto importi alla umana spensieratezza il cautelarsi dagli assalti del faretrato garzoncello. Sono adunque ne' peducci figurate, prima le amarezze e persecuzioni di Psiche, poscia la sua esaltazione al cielo. Vedesi l'astiosa Venere che comanda al figliuolo di punire la fanciulla della incauta curiosità di averlo esplorato con la lucerna, e d' avere ambito le sue nozze. Siegue Amore, che mostra alle tre Grazie la bellezza della sua Psiche. Di che la invidiosa madre sempre più si cruccia e si sdegna con Giunone e con Cerere perchè proteggono e nascondono alla sua ira l'audace fanciulla. Onde la dea, tirata dalle colombe, sen vola in cielo per richiamarsene al padre e supplicarlo affinchè le conceda che Psiche sia trovata ed aspramente

punita. Acconsente il re degli dei, e da Mercurio viene eseguito l'alto comandamento. Ecco la povera Psiche condannata a scendere in inferno e rubare a Proserpina il vaso per recarlo a Venere. Pur favoreggiata dagli dei riesce nella fatale impresa, e il dono reca a colei che non s'aspettava mai ch'ella potesse tornare a rivedere le stelle. In fine dopo tanti disastri e pericoli, Amore impetra da Giove che la infelice Psiche finisca una volta di esser segno all'ira ingiusta dell'ambiziosa madre, nè più a lungo sieno da lei impedite le loro nozze. Quindi è che Psiche viene con grande solennità portata in cielo, dove Giove chiama in concilio tutti gli dei per dichiararla con decreto eterno, legittima e immortale sposa d'Amore. Il che eseguito, vengono celebrate le nozze dagli dei convitati a splendidissimo banchetto. Tanto il detto concilio quanto il convito sono dipinti nella volta della loggia farnesiana. Nè le cose solamente, ma i più profondi sensi di esse ha il pittore rappresentato, prendendone la migliore e la più utile espressione da Apuleio, il quale interpretando il senso allegorico della favola di Psiche, mostrò come in essa sia figurata l'anima umana che, lasciandosi tirare dal diletto dei sensi, diviene infelice; infino a tanto che, purgata col divino soccorso d'ogni terrena miseria, a Dio si ricongiunge, dove le vien mesciuto il nettare di tutte le felicità.

Non si potrebbe inoltre abbastanza riferire quanto il sommo artista si mostrasse erudito e dotto nel figurarci tutte quelle diverse divinità co' loro speciali attributi ed emblemi, senza mancare a nessuna delle cose volute dall'antica mitologia. Finalmente sarebbe materia d'un libro notare le avvertenze di disegno e di componimento, condotti con grandissimo ingegno e industria. Sol di una, per utile dell'arte, toccherò. O che

Raffaello sapesse di non riuscire a figurar le cose dal sotto in su, o stimasse essere mestieri prendersi alcuna licenza di disegno ch' egli, desideroso della maggior correzione possibile, voleva costantemente fuggire, certo è che mai non tentò quest' arte. Ma nel tempo stesso il figurare le cose in una volta, come si figurerebbero in una parete, disconveniva essenzialmente; e pur troppo era necessario ricorrere al sotto in su per non rendere incomoda e mostruosa la loro veduta. Che fece il mirabile e industrioso ingegno del Sanzio? Trovò questo compenso. Finse nella detta volta due arazzi che mostrassero verticalmente la pittura; sì che l' occhio di chi guarda da terra, ingannato non ricevesse alcuna offesa. E ciò vorremmo servisse di esempio a tutti quelli che prendono a fare istorie sopra le volte, e si persuadessero che senza ingannar la vista, come fece Raffaello, ogni altro modo, fuori del sotto in su, è da reputare sconvenevole; come meglio vedremo esaminando le cupole dipinte dal singolarissimo Correggio.

Nota il Bellori che Raffaello ritoccò in più luoghi le dette pitture come era suo costume; ma di sua mano non abbiamo di certo che il peduccio delle tre Grazie, e particolarmente quella volta in ischiena, dove mostrò che nell' imitare la tenerezza della carne, poteva essere paragonato, ma non vinto da alcuno. Nel gran concilio degli dei si riconosce la mano di Giulio, più fiera e risentita, e avvezza a colorire in fresco senza ritoccare a secco; ma nel convito pare che l' opera del colore sia di Gio. Francesco Peppi, detto il Fattore; ed insieme con questi due è certezza che vi lavorarono Gaudenzio Ferrari, di cui già parlammo, e Raffaellin del Colle, il quale nacque sul finire del decimoquinto secolo in un piccolo luogo detto Colle, presso Borgo San Sepolcro, e andato a Roma, e postosi coll' Urbinate, fu del bel

numero uno. Al quale altresì appartiene Benvenuto Tizi, detto il Garofalo dal luogo del tenitorio ferrarese, dove nacque nel 1481. Costui imparò le prime cose della pittura in Ferrara da Domenico Panetti, pittore di qualche nome; indi passò a Cremona nella scuola di Niccolò Soriani, suo zio materno. Poscia in quella migliore del Boccaccino. Di anni diciannove andò a Roma, dove quindici mesi dimorò con Giovanni Baldini fiorentino. Vedute l'altre città d'Italia, si fermò a Mantova due anni, ritenutovi da Lorenzo Costa, che, come detto è, lavorava in quella città pel Gonzaga. Tornò quindi in patria, ma poco vi stette; perocchè subito la fama de' miracoli di Raffaello e di Michelangelo, come fu d'altri artefici, lo tirò nuovamente a Roma. Qui parendogli di essere ancora molto indietro nell'arte, benchè fosse uomo già maturo, pure volle tornar discepolo, non dirò col Vasari, per ismorbarsi dell'imparato (perocchè niun morbo o vizio d'arte aveva preso, nè poteva prendere dai vecchi maestri); ma sì bene per fare acquisto di que' nuovi e straordinarii avanzamenti della pittura. Con questo sottomettersi adunque, e con ogni altra qualità di amorevole ufficio, divenne amico e dimestico di Raffaello, il quale non meno amorosamente e liberalmente, ch' egli soleva praticare cogli altri, il tenne alla sua scuola. Ma un interesse di famiglia forzò Benvenuto dopo qualche anno a rimpatriare, e a troncare così la miglior pratica ch' egli sotto Raffaello faceva del dipingere. Nè giammai mandò ad effetto il suo proponimento di ricondurvisi, ritenuto dalle premure di Alfonso I e del primo maestro; e forse per essere stato sì poco tempo col Sanzio, gli scrittori non lo rammentarono come suo aiuto e seguace.

Ma se Raffaello fu divino nell'arte, mostrò egli pure di essere umano nelle passioni; e mentre nella

Farnesina dipingeva la potenza e le tirannie di Amore, era dominato e tiranneggiato da quel dio. Una donna a noi conosciuta col nome di Fornarina, lo aveva da parecchi anni così preso con quella sua bellezza piuttosto fiera e romanesca, che senza di lei non sapeva vivere; onde fu più volte costretto a interrompere e trascurare l'opera ghigiana; e secondo che dice il Vasari, pare che ad Agostino Ghigi fosse mestieri far venire la detta donna a stare con lui, se volle veder finito il suo lavoro. Soggetto di quistione è fra gli scrittori, quale sia la verace effigie di questa donna, renduta celebre dall'amore di Raffaello. Si sa con certezza che in più opere la ritrasse; ma intorno al ritratto suo particolare, dove intese pur fedelmente d'incarnare tutta la faccia di lei, rimane sempre alcun dubbio; sebbene la disputa si restringa oggi fra il Barberiniano e l'altro posseduto dalla Galleria di Firenze; e la maggior parte delle ragioni stieno per far credere che il secondo sia il vero; cioè quello puntualmente ricordato dal Vasari come cosa viva. E qual de' Veneti dipinse mai con più verità di colore? Non è mancato chi ha creduto di Giorgione il detto ritratto. Tanto è vero quel che di sopra abbiam notato, che Raffaello, quando il soggetto gliel concedeva, coloriva come i più eccellenti coloritori.

E dicendo di altre opere del Sanzio, cade in proposito ragionare di due quadri a olio fatti per il re di Francia, Francesco I. Il quale, come in altro luogo notai, cercava d'illustrare il suo regno, il più che poteva, co' lavori de' più celebri artefici. Uno di essi è il S. Michele che combatte il Lucifero, di cui così parla il Vasari: *Fece per Francia molti quadri, e particolarmente per il re, S. Michele che combatte col diavolo, tenuto cosa maravigliosa, nella qual opera fece un sasso arsic-*

cio per il centro della terra, che fra le fessure di quello usciva fuori alcuna fiamma di fuoco e di zolfo, e in Lucifero incotto ed arso nelle membra con incarnazione di diverse tinte si scorgeva tutte le sorti della collera, che la superbia invelenita e gonfia adopera contro chi opprime la grandezza di chi è privo di regno dove sia pace, e certo di avere a provare continuamente pena. Il contrario si scorge nel S. Michele che, ancorchè e' sia fatto con aria celeste, accompagnato dalle armi di ferro e di oro, ha non di meno bravura e forza e terrore, avendo già fatto cader Lucifero, e quello con una zagaglia gettato rovescio; insomma fu sì fatta questa opera, che meritò averne da quel re onoratissimo premio. Senza negare pienissima fede alle parole del Vasari nel lodare il detto quadro, farò manifesta la opinione di alcuni artefici, i quali, considerando la maravigliosa opera, avvertirono che nella postura dell'Angelo fusse qual cosa di statuario e di accomodato; quasi da credere che l'artista non tenesse in quell'azione alcun modello vivo, e piuttosto d'idea s'attentasse rappresentarlo. Nè contrasteremo in oltre al sig. Quatremère de Quincy, che nella Santa Famiglia, altro quadro di Raffaello, fatto per il re di Francia, e posseduto da quel Museo, si vedesse pure un che d'ideale, massime nelle figure degli angeli; e per questo non sapremmo accordarci con lui, che a tutte l'altre Madonne e Sante Famiglie dello stesso artefice sia da anteporre. Nello stesso Museo parigino ve ne ha altre due fatte innanzi, la Giardiniera e la così detta Madonna del Pesce. Sia pure che in quest'ultima grandeggi con più vigore di colorito e di chiaroscuro la maniera di Raffaello, a' veri intendenti dell'ottima pittura piaceranno più l'altre, e forse più di tutte la prima condotta in Firenze; nella quale spicca quella ingenua e candida grazia di ritrarre la pura

natura. Molti altri quadri vengono attribuiti a Raffaello, i quali o non sono, o non si hanno sicure notizie per crederli di sua mano; e di questi noi ci passeremo; e spenderemo piuttosto alquante parole intorno a quei cartoni tanto celebrati che furono mandati in Fiandra per essere tessuti.

La mente di Leone X mai non restava dal pensare a splendidezze pontificali. Era sua passione principale il lusso d'ogni sorte. Avendo saputo che nelle Fiandre erano valentissimi tesserandoli che facevano panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci, stimò che dove alla ricchezza del tessuto fosse congiunta la preziosità dei disegni, l'opera sarebbe stata d'un prezzo inestimabile, e senza dubbio avrebbe cresciuto splendore alla sontuosità delle sue feste. Ancora la commissione dei detti disegni fu data a Raffaello. E chi avrebbe potuto meglio soddisfare la volontà del magnifico pontefice? Delineò adunque in tanti cartoni storie diverse della forma e grandezza che dovevano essere tessute; in pari tempo le colorò a tempera di sua mano, perchè l'opera de' tessitori fiamminghi fusse tutta meccanica, nè dovesse minimamente alterare con colori non proprii, o non bene distribuiti, la sublimità e bellezza delle composizioni. Nelle quali incarnò le principali cose dell'evangelio e degli atti apostolici. Dove chi dicesse che Raffaello non fece opera da provare che nella fecondità delle invenzioni, e nella forza e nobiltà de' concetti, ed altresì in quel visibile favellare degli animi, egli era sempre superiore ad ogni altro più eccellente di quell'età, direbbe cosa non vera; e saggiamente avverte Luigi Lanzi che quando i detti arazzi vengono nel dì del Corpus Domini esposti nel vasto portico di San Pietro, è cosa mirabile vedere anche il volgo osservar quelle storie, e tornare ad osservarle con una

avidità e con un diletto sempre nuovo. Ma non perciò stimiamo che Raffaello in esse fusse sempre il medesimo, e non mostrasse di essere stato un po'anch'egli preso da quella riprovevole usanza di condurre l'opere non tanto con la presenza del naturale, quanto con la guida di quel bello ideale che dal Mengs fu diffinito, e da lui e dagli altri inteso, per *tutto ciò che noi vediamo, non con gli occhi del corpo, ma dell'immaginazione.* La quale non può fingere che de'simulacri, che non neghiamo essere effetto del guardar continuo che, senza avvedercene, facciamo delle opere create; ma è per altro troppo vago e generale il detto effetto, e quindi soggetto a falsità che sarà più o meno manifesta, secondo che la immaginazione è meglio disposta a tenere le reminiscenze naturali. Però Raffaello, troppo educato ne'primi anni al vero, e fornito d'una immaginazione ordinata al buono, non apparve mai nè falso, nè esagerato, ancor quando gittò i semi del falso e dell'esagerato. Tuttavia dall'età sua, non per anco volta in basso, fu giudicato minore di se stesso, e quel che reca maraviglia, fu giudicato tale altresì dall'età che seppe meno conoscere la vera perfezione del Sanzio; perocchè lo stesso Mengs, sì gagliardo partigiano della bellezza ideale, non dubitò affermare che Raffaello ne'suoi ultimi anni sonnacchiò, come fu detto di Omero; e ci volle la potente gara di Michelangelo per ridestarlo, come da qui a poco vedremo.

E seguitando ora a dire degli arazzi, il loro tessuto costò settantamila scudi, e, quel che è assai più de'settantamila scudi, costò la perdita de'cartoni; i quali non tornarono più a Roma; e sette di essi, che sono altresì i più belli e importanti, si veggono oggi in Inghilterra, che va e può andar superba di tanto possesso. Nè voglio qui passarmi dal notare che nell'orlo

dei medesimi si vedono da una parte ritratte alcune storie della famiglia Medici, e quelle segnatamente che più si riferivano a papa Leone; come l'entrata di lui in Firenze in qualità di Legato; la sollevazione fatta dai nemici de'Medici; il salvarsi di esso Legato con gli abiti di semplice monaco; il sacco dato al palazzo mediceo; la ricuperazione della libertà del cardinale de'Medici dopo la battaglia di Ravenna; la condannagione all'ultimo supplizio di coloro che avevano macchinato contro la podestà de'Medici; il macello degli abitanti di Prato; lo stesso cardinal de'Medici richiamato e condotto in trionfo al suo palagio; il ristabilimento del governo mediceo; il cardinal de'Medici che va al conclave dopo la morte di Giulio II; e il medesimo eletto papa e festeggiato da'cardinali.

Veramente questi fatti (alcuni de'quali sono troppo trista e sanguinosa ricordanza) non avrebbero dovuto servir di fregio a storie sacre e di santità e mansuetudine evangelica. Ma chi non iscuserebbe Raffaello, il quale con la sua arte doveva render omaggio e diletto ad uno de'più ambiziosi principi che mai sia stato al mondo? Le arti hanno mestieri di protezione, se vogliono prosperare; e piuttosto che dar biasimo a'pittori e a'poeti, perchè spesso il loro ingegno esercitano in vane e odiabili adulazioni, sarebbe da desiderare che a'pittori e a'poeti la protezione venisse da chi può e vuole non essere adulato. Gran peccato di fortuna che la pittura si alzasse all'ultima perfezione, quando il servire e adulare i potenti era condizione d'Italia. L'eloquenza e l'architettura possono dirsi fortunate, essendo giunte all'apice della loro grandezza in tempi di pubblica libertà.

Il glorioso tema della vita di Raffaello c'incalza verso il suo termine. Rimaneva al sommo artista la sala

grande da dipingere in Vaticano; e come nelle stanze (eccetto quella della Segnatura) aveva ritratto allusioni di onore al pontificato, così in questa, tornando alquanto in dietro, delineò la prima radice della grandezza de' pontefici. In quattro storie corrispondenti all'ordine e facciate della sala, immaginò la visione di Costantino, la battaglia e vittoria contro Massenzio, la conversione e battesimo dell'imperatore, e la sua donazione al pontefice Silvestro. Ma de' quattro soggetti non disegnò che i due primi, e nessuno condusse in lavori, per quanto papa Leone lo stimolasse, standogli troppo e più d'ogni altra a cuore l'ultima delle quattro storie. Vedeva bene l'accorto papa che non era di piccola importanza che in tempo che tanto piacevano le arti, si vedesse per opera del più eccelso e famoso artefice perpetuata la memoria d'un fatto che fu principio d'imperio a' pontefici. Ma non ostante le premure del regnante, la mano del Sanzio non andò oltre i disegni delle prime due storie, e il proseguimento e compimento della detta sala si deve riconoscere dai due più affezionati discepoli di lui, il Pippi e il Penni, come dirò più sotto.

Non sarà inutile che intorno a questi disegni del Sanzio facciamo alquante considerazioni un poco differenti da quelle degli altri storici. Ricusammo di accordarci con quelli che stimano Raffaello dopo la Disputa del Sagramento aver lasciato la schietta natura per cercare la bellezza ideale. In vece dimostrammo che fino all'incoronamento di Carlo Magno non si vide in lui manifesta inclinazione al far d'idea. Non così diremo esaminando i disegni della sala di Costantino, ne' quali infinite cose sono da ammirare. E nel primo chi non loderebbe la estatica espressione di Costantino, guardando il segno sfolgorante della croce? E nel se-

condo chi negherebbe che mai nessuno figurò una sì grande battaglia, dove il numero e l'impeto de'combattenti non ingenerasse confusione, e quel che è più, non impedisse in tanta mischia, che il personaggio principale, che è Costantino, sovrastando a tutti, tenesse il primo posto? Ma chi considera la detta opera con sano intelletto, si avvede che l'arte qui, ancor più che ne'disegni per gli arazzi, principia a non esser più legittima figliuola della natura, conciossiachè, il Sanzio o stimasse necessario il tenersi alla imitazione delle statue e marmi greci, per dare a quel soggetto un sembiante di antico eroismo, o piuttosto gli riuscisse, andando avanti, sempre più difficile lo spogliarsi della mala abitudine presa dopo aver trattato soggetti di mitologia, e fatto tanto studio di antichità, certamente tanto la visione, quanto la battaglia di Costantino paiono più ritratte di qualche antico bassorilievo, che prodotte da un sentimento naturale dell'artefice. E dove a parte a parte si esaminassero le diverse figure e i diversi gruppi, ancor meglio si conoscerebbe che le loro forme, attitudini e aggiustamenti d'abiti sono tolti piuttosto dalle greche statue che dalla natura viva. Nè qui discordiamo col sig. Quatremère che il Sanzio imitasse l'antico, e dalle fonti della scultura greca cavasse esempi alle sue opere: e con lui pure ci accordiamo che l'Urbinate in detta imitazione non trascorresse mai a quegli eccessi di servile imitazione, per cui le arti perderono ogni sentimento. Ma saremmo ben lontani dal proporre quest'opera del Sanzio per modello da studiare, dacchè stimiamo che i germi di quella maniera, che da'moderni fu detta *convenzione*, si trovano in essa, tanto più pericolosi quanto più nascosti. Seguitiamo l'esempio di Raffaello nella disputa del Sagramento, nella scuola d'Atene, nell'Eliodoro, e contentiamoci solamente di ammirarlo

nella Farnesina, negli arazzi e nella sala di Costantino.

Potrebbe recar maraviglia, e parere anche strano ad alcuni che Raffaello, il quale fin dalla prima infanzia formò l'ingegno e il cuore al vero e al naturale dell'arte, volesse negli ultimi anni piacersi anch'egli del così detto bello ideale per aver guardato e studiato le cose antiche, e trattato soggetti mitologici, e non piuttosto per avvisarsi di crescere in maggiore perfezione. Ma è pure da tener conto d'un'altra non meno importante circostanza, aggiuntasi per ritrarlo dal cavare ogni cosa dalla schietta natura. Quanto più la sua fama cresceva, tanto più a lui soprabbondavano i lavori; alla esecuzione de'quali adoperava l'aiuto de'suoi valenti discepoli; ma al concepimento e disegno era la sua mente unicamente adoperata. E se in ogni cosa il far molto e presto è nemico del far bene, più particolarmente ciò accade nelle cose degli artefici, i quali, oltre alle difficoltà proprie dell'esecuzione, hanno la ricerca de'modelli naturali, che non subito nè sempre nè da per tutto si trovano, quali bisognano alla migliore espressione de'subbietti; massime in tempi che la natura è viziata dal modo di vestire e dagli altri usi civili, onde il cercare i detti modelli è opera lunga e spinosissima, e tanto più lunga e spinosa, quanto gli artefici vogliono maggiormente elevarsi alla sublimità e nobiltà dell'arte com'erano Lionardo e Raffaello; e però il primo, come a suo luogo osservammo, fece poche opere, e queste o lasciò imperfette, o indugiò molto a condurle a compimento; laddove Andrea del Sarto, come pure a suo luogo osservammo, non cercando di elevarsi molto, e però non avendo generalmente bisogno di modelli molto nobili e sublimi, riuscì tanto sollecito e spedito dipintore, che era proprio l'opposto del Vinci. È vero che Raffaello se non aveva

la facilità di Andrea, non aveva nè pure la maniera difficile del Vinci nel condurre le opere; ma vivendo nello stesso tempo che viveva il Vinci, e volendo dietro al suo esempio sublimar l'arte il più che poteva, non era per lui minore la difficoltà di trovare modelli nobili e sublimi; onde o doveva rinunziare alla gloria di non incarnare che immagini nobilissime, o non si lasciare moltiplicare il numero delle commissioni e de'lavori; ma come non abbracciò mai il primo partito, troppo contrario al suo ingegno divino, così non potè attenersi al secondo, non già per avidità di guadagno, sapendosi che delle fatiche de'suoi ultimi anni papa Leone apparve piuttosto debitore che pagatore: ma essendo egli la cortesia stessa, non sapeva niegarsi alle inchieste e ai desiderii di alcuno; e molto meno a quelli del pontefice che il teneva in sì alto grado di onore. Per lo che dovendo far molto, nè bastandogli il tempo alla ricerca dei migliori modelli naturali, or si valeva della propria immaginazione, la quale per quanto educata al naturale, era sempre minore del naturale; e ora faceva ricorso alle immagini delle statue greche che aveva di continuo sotto gli occhi, le quali, come provenienti da una natura più eletta, gli parevano assai conformate a quella nobiltà e sublimità che voleva ritrarre, e che la ristrettezza del tempo non gli permetteva di trovare in natura, sì come aveva fatto nei primi anni, quando lavorava meno, e le cose ritraeva con grandissima cura dal vero. Ma Raffaello viveva in un secolo che qualunque declinazione dell'arte dall'ottimo era avvertita, e primo egli stesso si sarà accorto del suo declinare. Se non che come gli altrui esempi, stimolando quella sua naturale virtù, il fecero salire in pochi anni alla più eccelsa perfezione, così fu mestieri di chi lo ridestasse dal sonnecchiare di quel suo ultimo tempo, e lo facesse tornare alla pri-

miera eccellenza. E si noti che fu lo stesso Michelangelo per nuova gara, che tanto più lo eccitò quanto che non doveva acquistarsi fama di eccellente, ma sostenerla contro potentissimo avversario. E di detta gara, per la quale il Sanzio die'al mondo la Trasfigurazione, vuolsi conoscere ogni particolarità.

Tornato a Roma, il Buonarroti vide in quale altezza di fortuna era salito il Sanzio, e come in mezzo ad una folla di discepoli viveva più da principe che da pittore. Dice il Vasari ch'egli ogni volta che andava a corte, aveva seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia. Non so se debba credersi quel che narra il signor de Piles nelle sue Vite de'pittori, che Michelangelo vedendolo un giorno, gli dicesse: *Voi andate con un gran seguito, come un generale:* e Raffaello gli rispondesse, *e voi andate solo come un boia:* alludendo alla natura fiera e selvatica troppo del Buonarroti. Ma certamente Michelangelo non poteva con indifferenza vedere questo principato di Raffaello, non proveniente dal mutabile favore della corte, al quale un uomo austero e nemico d'ogni ambizione, com'era il Buonarroti, non avrebbe portato invidia; ma bensì dalla stima e dall'amore di tanti artefici che si recavano a somma gloria di essergli discepoli. E se vero e legittimo regno è quello, che non per forza di cieca e crudele e prepotente fortuna si esercita, ma sì gli uomini per amore alla virtù e alla propria felicità si eleggono o con tacita, o con espressa intenzione, ben si può dire che Raffaello regnasse davvero. Investigò per tanto Michelangelo la principal cagione perchè la maggior parte degli artefici careggiavano più la maniera del Sanzio che la sua; e sentendo dire che i dipinti di lui, dal disegno in fuori, non avevano altro che fusse da commendare, là dove quelli del Sanzio erano più secondo

l'ordine della pittura, per essere condotti con grazia e vaghezza di colorito, cercò egli, che non voleva tollerare i secondi onori, la via per menomare nella parte del colorire la riputazione di Raffaello. Era in Roma quel Sebastiano Luciani veneziano, che poi divenne frate del Piombo. Costui apparò i primi principii della pittura da Gian Bellino, quando era vecchissimo; e poi sotto Giorgione apprese eccellentemente nella stessa città i modi più uniti della maniera moderna, e quel certo fiammeggiare di colori, proprio del Barbarelli: di sorte che i primi suoi ritratti e una tavola che si vede ancora in Venezia, tengono tanto della maniera di Giorgione, che facilmente a lui si attribuirebbero. Trovandosi per suoi negozi in Venezia Agostino Ghigi, e piacendogli, come conta il Vasari, oltre la pittura, che sapesse così bene suonare di liuto, e fosse dolce e piacevole nel conversare, lo condusse a Roma, e subito lo adoperò nel suo palazzo di Trastevere, dove prima dipinse gli archetti che sono in sulla loggia, con quella maniera recata di Venezia, e poi nello stesso luogo fece un Polifemo, cercando di avanzare più che poteva, verso la maniera che usavano in Roma i più valenti, spronato dalla concorrenza del Penni e di Raffaello che vi aveva dipinto la Galatea. Colorì in oltre alcune cose a olio, secondo quel modo vivo e morbido imparato da Giorgione, le quali gli acquistarono in Roma grandissimo nome: onde parve a Michelangelo che congiungendo la sua arte, tanto terribile nel disegno, con quella di Sebestiano, tanto vaga nel colorito, facilmente sarebbe riuscito ad abbattere il giudizio de' romani artefici, troppo favorevole a Raffaello. Diedesi per tanto a proteggere ed innalzare con grandissime lodi il Veneziano, e ad aiutarlo di disegni e d'invenzioni: come in quella Pietà per una cappella di San Francesco di Viterbo

ognuno riconobbe il disegno del Buonarroti; e più ancora nella flagellazione in San Pietro in Montorio, allogatagli da Pier Francesco Borgherini, mercante fiorentino, che in quella chiesa aveva presa una cappella, e nella flagellazione di Cristo, che è nella volta della stessa cappella, dove ancor più chiaramente apparisce la maniera terribile di Michelangelo e lo sforzo del pittore veneziano nel condurre cose altrui e molto dilungate dalla sua scuola: onde, come nota il Vasari, cadde in qualche stento per la insolita fatica ch' egli durava. Ed oltre a ciò fu veduto una prova di colorare a olio sul muro, riuscito senza effetto durabile, non ostante la nuova incrostatura fattavi da Sebastiano; per lo che la detta flagellazione di Cristo (dove fu fatto il detto sperimento) è divenuta col tempo nerissima, mentrechè le altre eseguite a fresco nel detto luogo, si conservano mirabilmente. Ma se Michelangelo credette, col far colorare i proprii disegni ed invenzioni al Luciani, di attenuare la gloria del Sanzio, certamente s'ingannò, perchè anzi non fece che apparecchiarlo e renderlo più balioso alla grande opera della Trasfigurazione, che doveva essere corona alla sua arte e alla sua vita.

Sapendo il cardinal Giulio de' Medici, allora vicecancelliere, la gara fra Michelangelo e Raffaello, e volendo farne solenne sperimento, allogò a Raffaello il quadro a olio con entro il soggetto di Cristo trasfigurato sul monte Tabor, per mandarlo in Francia al suo arcivescovado di Narbona, e nello stesso tempo ne allogò un altro della stessa grandezza a Sebastiano, perchè a concorrenza col Sanzio vi facesse la resurrezione di Lazzaro. Non parve vero a Raffaello che una sì chiara occasione gli si presentasse per testificare a tutto il mondo quanto fondato e legittimo fusse il suo principato nella

pittura: e allora mostrò che sapeva posporre ogni altro rispetto a quello della sua riputazione, l'amor della quale potè in lui più della stessa autorità del regnante. Quindi non pensando più nè alla sala di Costantino, nè ad altro lavoro, tutto si mise, e secondo che vuole il Vasari, senza l'aiuto de' suoi discepoli, a lavorare la detta Trasfigurazione. Dove m' immagino che, ripensando alle sue glorie passate, volle in questa quasi compendiarle; mostrando a un tempo il sentimento purissimo della prima età, e quel vigore di atteggiare, colorire, ombreggiare, e in fine grandeggiare per ogni lato, che acquistò di poi. Nè il soggetto poteva porgerglisi più acconcio, con la spiritualità del Cristo trasfigurato in cima al monte, e coll'umanità degli apostoli rimasti a piè dello stesso monte; i quali benchè non fossero senza un'azione notabile, e conforme alla podestà loro, introdussevi con ottimo giudizio di verisimiglianza quell' episodio dell' ossesso, che presentato loro dal padre smanioso, perchè ne caccino il reo spirito, quelli con varie e bellissime attitudini di compassione gli fanno intendere che bisogna aspettare il ritorno del vero liberatore, che non è più con loro, ma insieme co' discepoli Pietro, Jacopo e Giovanni è salito nella sommità di quel monte che gli additano, per congiungere così con un legame naturalissimo di componimento la parte inferiore con la superiore del quadro. La quale sarebbe rimasta divisa dal monte Tabor comandato dall' altra parte al pittore dalla vangelica storia. Alcuni critici poco savi diedero biasimo a Raffaello di non essere corrispondenza fra il di sopra e il di sotto della composizione, da potersene quasi formare due quadri, che l' uno non abbia che fare coll'altro. Ma di ciò non diremo altro; e in vece loderemo la espressione delle varie figure, e primieramente noteremo che la figura del giovanetto spiritato che con

attitudine scontorta si prostende gridando e stralunando gli occhi, viene da una natura non bella; e pure siccome è richiesta dal soggetto, e acconciata in modo ch' ella serve all' effetto morale di esso, mostrando, come dice il Vasari, il suo patire dentro nella carne, nelle vene e ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito, così non può nè dee dispiacere; e ciò valga per quelli che non vorrebbero veder ritratta che la bella e leggiadra natura. Il bello nelle arti consiste nella proprietà: e dove è proprio il figurare ancora quello che in natura ci dà noia e tristezza, dee l' artista farlo senza timore, come che non sia da porre in dubbio che, essendo in sua libertà figurare un leggiadro sembiante piuttostochè un ingrato volto, deve il primo e non il secondo eleggere, come praticò nello stesso luogo Raffaello. Il quale volendo dare una compagnia al fanciullo ossesso, anzi che scegliere una lorda figura, scelse una leggiadra giovane, che puoi prendere per una sua sorella, o per una sua parente; la quale inginocchiata dinanzi dagli apostoli, voltando la testa a loro, e con l' atto delle braccia verso lo spiritato, mostra con grandissima afflizione la miseria di lui. Nè si può negare che il dolore espresso in un bel volto non acquisti prezzo. Ma il vecchio padre che sostiene il povero giovinetto, e abbracciato lo presenta ai discepoli di Cristo con un volto che, sperando nella loro podestà, pare che faccia animo a se medesimo, è la figura più atta ad eccitare la compassione. La quale altresì chi non iscorge nelle teste degli apostoli, lodate dal Vasari di straordinaria bellezza? E certo non sapremmo negare ch' esse non sieno varie e nuove e sommamente vigorose. Nè potremmo mai abbastanza lodare i grandiosi panneggiamenti e il bellissimo modo col quale sono sfilati e condotti i capelli e le barbe. Tuttavia dubiteremmo che sieno le più belle e divine teste

che facesse giammai il Sanzio; anzi se dobbiamo liberamente e pienamente manifestare la nostra opinione, ci par di vedere negli atteggiamenti di questi apostoli qualcosa che non è tutta pura e schietta natura, da potersi quasi inferire che sebbene il Sanzio in detta opera facesse rivivere quell' ingegno mirabilissimo che sfolgorò nelle camere e logge vaticane, pure non gli venne fatto guardarsi da ogni maniera. E accordandoci con Raffaello Mengs, che l' effetto della prospettiva, del colore e del chiaroscuro sono a tal grado di forza che mai l' Urbinate non ne mostrò altrettanta, noteremo (parlando sempre della inferiore parte dal quadro) che il desiderio per l' appunto di cercare questa maggior forza nelle bellissime illusioni del colorito, invece di quel primo suo modo di colorir semplicissimo e inalterabile, gli fece usare il metodo degli ultimi anni, quando erasi anch' egli invaghito del nero di fumo, tanto nemico della durevolezza dei dipinti. Nè il Vasari risparmia di appuntarlo di questo peccato ch' egli chiama capriccio; e riferisce che fin dal suo tempo in detta opera gli scuri cominciavano a crescere e a nuocere alla bellezza degli altri colori; quantunque stimiamo che non sia giusto darne tutto il carico a Raffaello; perchè, sebbene esso Vasari dica che il Sanzio, ravvedutosi dell' errore di far lavorar troppo nelle sue opere i discepoli, onde gl' ignudi della Farnesina non riuscirono tanto graziosi e vaghi di colorito, volle da sè solo, e senza aiuto d' altri condurre la Trasfigurazione, pure non essendo l' artista giunto a terminare perfettamente la parte di sotto del quadro, standogli più a cuore l'altra, non mancò di corrervi sopra, avvegnachè per poco, la mano del suo Giulio Romano, acciò un' opera tanto eccelsa avesse l' ultimo compimento.

Ma nella parte superiore e più importante l' arte-

fice mostrò ch' egli, quando voleva, sapeva tornare quel di pria, vincitore dell' età che cominciava a declinare, e di se stesso, destinato ad essere superiore ad ogni corruzione. Pera il giudizio di chi nella figura di Cristo trasfigurato alla divinità, vede alcuna ideale imitazione, e per conseguenza alcun difetto di sentimento purissimo. Chè Raffaello tornato era con l' intelletto e col cuore a quelle limpide e candide e naturali fonti, nelle quali nutrì la sua prima e preziosa giovinezza; raffermando con un altro grande esempio, potersi usare i modi d' una vaga esecuzione, senza nuocere alla spiritualità dell' espressione e alla purezza dell' affetto. Certamente il soggetto della Trasfigurazione porgeva ad un pittore che tenesse principal cura del colore, l' occasione migliore per isfoggiare con tutti i più lusinghieri effetti della luce; nè il Correggio o il Rubens altrimenti l'arebbono dipinto che presentando alla vista il più vago spettacolo del colorito e del chiaroscuro. Ma Raffaello, non permettendo che in un subietto sì spirituale e divino gli occhi fossero meglio soddisfatti che l' intelletto, e per conseguenza dal troppo godere degli uni scapitasse il godimento dell' altro, si valse del colore e della luce fin dove e fin quanto gli era mestieri, perchè i nostri sensi accogliessero lo splendore della divinità di Cristo. Il quale vestito di color di neve, e insieme con Moisè ed Elia, che nel candore del suo lume si fanno vivi, levatosi sopra il monte, va diminuendosi e assottigliandosi in un' aria lucida, per rendere visibile in un giuoco sì mirabile di chiarezza, quel passaggio che si può immaginare dallo stato corporeo e mortale a quello tutto spirituale e divino. E perchè una tal vista riuscisse ancor più vera e notabile, fece i tre apostoli in terra prostrati che con varii gesti, chi avendo a terra il capo, chi cadendo supino, e chi facendo ombra agli occhi con le

mani, per difendersi da quel bagliore, mostrano ch'essi, non essendo ancora sciolti dalla spoglia mortale, non possono sostenere, come l'altre figure, i raggi della luce eterna. Ecco come ogni cosa è posta, perchè nel maggior grado possibile spicchi e riluca la divinità di Cristo, che aprendo le braccia, ed alzando la testa par che mostri, come dice il Vasari, l'essenza di tutte le tre Persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello. Il quale avendo fatto l'estremo sforzo del valor suo, che fu altresì l'estremo sforzo della pittura, rese l'anima al cielo, quasi non gli rimanesse da mostrare maggior perfezione a questo mondo. E qui dove ci piacesse in oziose congbietture vagare, agiteremmo la questione che altri pur hanno mossa, se Raffaello continuando a vivere dopo l'opera della Trasfigurazione, avrebbe dimorato nella stessa perfezione, ovvero, come accade a chi ha tocco la cima, avrebbe principiato anch'egli a dichinare. Questo ben diremo, che i semi della corruzione artistica avevano cominciato a germogliare vivente lui; onde può dirsi fortunato ch'egli vivesse sì glorioso e morisse a tempo: nè si conducesse a quella età che la scuola del Buonarroti, soperchiando ogni altra coll'autorità del capo, ammanierò e quasi spense quell'arte ch'egli in trentasette anni di vita aveva con tante opere e con tanto amore innalzata, all'ultima gloria. Non vide il Sanzio lo studio della natura sdimenticato; morto ogni sentimento; dispregiato e vilipeso l'esempio de' vecchi maestri; l'arte sommessa alla fantasia; gradito l'esagerato e il contorto; o senza fine lodata e raccomandata la servitù d'imitare le statue greche. Le quali cose formeranno materia, non tanto gloriosa, degli ultimi libri della nostra storia.

Della morte di un uomo sì come il Sanzio, avvenuta il 7 aprile 1520, il qual giorno era stato pure quello

di sua nascita, è da raccontare ogni particolarità. Il Vasari, che è il più antico, l'attribuì ad eccesso di piaceri amorosi; onde avvenne che una volta fra l'altre disordinò più del solito, perchè tornato a casa con una grandissima febbre, e non confessando ai medici il disordine fatto, questi, che in ogni tempo hanno avuto la benda in sugli occhi, credendolo riscaldato, gli cavarono sangue; e accrescendo la sua debolezza, il condussero, senza avvedersene, alla morte. E detta opinione è stata seguitata dal sig. Quatremère. Ma non ha guari il Longhena e il Pungileoni si sforzarono di abbatterla, mostrando che di febbre maligna trapassasse. E se questi benemeriti religiosi ciò fecero per levare a Raffaello la macchia di uomo carnale, non aggiunsero pienamente il loro fine; giacchè rimarrebbe sempre incontrastabile l'opinione che il Sanzio, somigliando anche in ciò Apelle, amasse le donne, e negli ultimi suoi anni fusse perdutamente preso dalla bellezza di una, che se non fu causa della sua morte, fu certamente quella che lo fece indugiar sempre a dar l'anello di sposa alla nipote del cardinal Bibbiena, ch'egli per cortesia al detto cardinale, che lo infestava per dargli moglie, aveva accettato per donna innanzi d'innamorarsi della Fornarina. Nè qui m'accordo col Vasari che il Sanzio mettesse tempo in mezzo a consumare il detto matrimonio, per essergli stato promesso da papa Leone il cappello di cardinale in ricompensa delle sue ultime fatiche, per le quali di grossa somma rimaneva creditore. Egli è vero che Leone per lo gran lusso e spendere che faceva, e per provvedere a tante guerre, alle quali la sua instabile ambizione era mantice, si trovava esausto di denari, e volentieri avrebbe saldato i debiti con Raffaello con un onore che a lui non costava nulla; tanto più che la porpora de'cardinali rivestendo un artefice sì insigne avrebbe non

piccolo pregio acquistato. Ma d'altra parte non è da credere che Raffaello, il quale era la cortesia e la probità istessa, indugiasse per una vanità l'adempimento di quel suo santissimo dovere: laddove è da scusare, e anche da lodare, se ciò fece per timore di non riuscire ottimo marito, trovandosi invescato in altri amori. La qual sua inclinazione al diletto della carne, di cui era pur causa quella sua natura straordinariamente sensitiva, non impedì che il suo costume fusse esempio delle più amabili e rare virtù.

E di queste qual lingua o penna mai il loderebbe abbastanza? Ben di lui può dirsi che pari all'ingegno fu il cuore: e si faria torto alla sua eccellente virtù, se si dicesse che ignorò l'invidia, l'avarizia, l'ingratitudine e gli altri vizi; quando tutto il mondo sa che non fu persona dell'arte che non fusse da lui amata, protetta, beneficata: dando, a chiunque ne lo richiedeva, pensieri, disegni, schizzi, avvertimenti, quasi padre che soccorra a' bisogni di numerosa famiglia. E del favore ch'egli fino all'ultimo giustamente godette presso il regnante, non si valse che per giovare agli amici e all'arte, non desiderando, nè accettando alcuno uffizio che lo avesser da quella allontanato; e a chi cercò in essa di sgararlo non altro oppose che l'ingegno e l'esempio di maggiori opere. E non fu mai la voglia di arricchire che lo fece lavorare; e le ricchezze, che pur accumulò per la quantità delle sue fatiche, tanto amò ed ebbe in pregio, quanto gli servirono per essere liberale e conoscentissimo con quelli che l'avevano servito e beneficato. La qual liberalità e riconoscenza, a cui in vita non pose termine, suggellò col testamento; ordinando che, satisfatti della principale eredità i nipoti, avesse una sua casa il zio della sua sposa promessa e morta innanzi a lui, e le cose dell'arte, come disegni,

quadri, bozze e simili, fussero proprietà de' suoi più cari discepoli, Giulio Pippi e Francesco Penni.

E queste virtù non furono mai ombrate da nulla che fosse men che lodevole. Una certa burbanza e selvatichezza fu propria anche di artefici non viziosi; ma ignote furono all'animo angelico di Raffaello. Il quale provvedendo alla sua dignità e autorità con lo splendore dell'ingegno, non temeva che la eccessiva dolcezza, modestia, affabilità e cortesia gli scemassero osservanza, laddove gli crescevano amore. Ma della tanta e rara bontà di Raffaello, della quale potremmo arrecare infinite testimonianze, più vere che credibili, ci contenteremo di riferir quella che giustamente parve al Vasari la maggiore e la più solenne, di aver cioè tenuto in tale unione e concordia gli artefici (che differenti di lingua, d'ingegno e d'animo, lavorarono nelle opere in compagnia di lui) che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, ed ogni più vile e basso pensiero cadeva loro di mente. Il quale effetto, sì contrario alle complessioni de' pittori, come lo stesso Vasari confessava, non avrebbe Raffaello ottenuto con l'autorità dell'arte sua, che pur era grandissima, se con essa non si fosse congiunta la buona e cortese indole; e se questa indole, da cui non solo gli uomini, ma gli animali restavano vinti, e non meno questi che quegli eran portati ad amarlo ed onorarlo, non gli avesse la natura fatto viva e manifesta nella faccia, che gli diè affatto simile al cuore, come ancor oggi possiamo vedere nel ritratto ch' ei di sua mano ci lasciò. E l'amabilità del volto è somma parte delle nostre affezioni: nè spesso vale il pensiero della virtù per inchinarci ad amare un ingrato e borioso sembiante.

Se la natura intese mai a formare un uomo in ogni parte perfetto, Raffaello fu certamente quel desso; vero

angelo mandato dal cielo a vestire per pochi anni la misera nostra carne, per innamorarci di quella suprema bellezza, di cui l'arte è dispensatrice. Bellezza non vana, non caduca, non inutile; la quale non tiranneggia l'animo nostro, ma lo solleva; non l'empie di errori e di falsità, ma lo conduce a dilettarsi del solo vero, principio d'ogni umana contentezza. E potrebbe altresì essere il migliore e più efficace mezzo per eccitare pensieri generosi e gagliardi, qualora togliesse materia dalle storie civili. Alla qual gloria ultima, che ai soggetti dell'arte si riferisce, non basta la virtù dell'artefice, per quanto grandissima, ma necessario è che le condizioni della patria sieno favorevoli. Onde come sarebbe stato desiderabile che Raffaello fosse vissuto in un secolo a cui sopra ogni altra cosa fusse stato caro di veder ritratte magnanime geste di cittadini che per la libertà della patria non dubitarono dar la vita, così sarebbe ingiusto dolersi ch' egli, dopo la prima stanza in Vaticano, dove rese un gran tributo alla sapienza, nelle altre opere non pensasse che a lusingare la podestà dei due pontefici suoi amici, e a contentare con varie mitologie le voglie di parecchie persone private. Oltre di che la stessa accusa sarebbe da fare degli altri sommi artefici che in tutto quel secolo dipinsero fuori di Venezia; dove la magnanima repubblica, come a suo luogo noteremo, seguitò a volere che la mano de' pittori non dimorasse unicamente nelle chiese e nei monisteri, ma a quando a quando passasse nel palagio pubblico a pennelleggiare glorie civili e militari. Ma chi non sa che Venezia era pure in quel secolo la sola città dove viveva ancora l'amore della patria e dell'antica grandezza italiana?

Non è da maravigliare che la morte di un uomo di sì gran perfezione fusse accompagnata da tanto compianto e lutto pubblico, che il maggiore giammai non fu

veduto. Notano gli scrittori che il pontefice versò le prime lagrime, alle quali tennero dietro quelle di tutta la città, che pareva percossa come da una gran disgrazia. Ma il corrotto maggiore fu degli artisti e de' letterati, coi quali Raffaello era congiunto di amicizia; e tutti pensarono ad onorarlo morto poichè tanto lo avevano onorato ed amato vivo. Quindi le esequie furono grandi e pietosissime. Non so se noi, non avvezzi a commoverci alla perdita di qualche straordinaria virtù, nè assuefatti a tener le arti in quell' onore e in quell' amore che erano tenute nel cinquecento, possiamo immaginare la commozione che allor fece il mortorio di Raffaello. Esposto il suo corpo nella sala dove lavorava, e messagli in cima al feretro la tavola della Trasfigurazione, nella quale pochi giorni avanti aveva le mani, faceva scoppiar l'anima di dolore, come dice il Vasari, il veder lui morto e quella viva. Crebbe la pietà pubblica quando fu portato alla sepoltura: ed era spettacolo tenerissimo quell' immenso stuolo d' amici, di artisti, di letterati e di riguardevoli personaggi che l' onorata spoglia, non con venali canti, ma con devote lagrime accompagnavano. Paolo Giovio disse l' elogio funebre, e Pietro Bembo fece l' epitaffio; uomini meritevoli di esaltare tanto nóme. E ben Roma, sedia de' pontefici, vide più sontuosi funerali; non fu mai intenerita da uno più pio e religioso di questo. In fine qual luogo più degno per accogliere e serbare in eterna quiete quelle gloriose ceneri, che l'antico Panteon? Questo si elesse Raffaello per suo riposo; e veramente alla memoria d'un uomo che nelle arti aggiunse tutta la grandezza antica, uopo era che gli antichi innalzassero il monumento: e fosse quello stesso luogo dov' essi un tempo tenevano esposta alla pubblica adorazione la virtù dei grandi uomini. Diresti che la feroce e superstiziosa barbarie, che per

undici e più secoli mise a terra tanti templi ed edifizi dell'antica signora del mondo, rispettasse il Panteon, destinato ad essere degna sepoltura di Raffael d'Urbino. E tortamente s'avvisò Carlo Maratta, che centocinquantatrè anni dopo la sua morte credette non abbastanza onorata la memoria del gran pittore, senza che gli fusse innalzato nuovo monumento, che per altro non fu mai eseguito; e le ceneri rimasero nel primo onore. Or sono dodici anni ch'elle furono discoperte, e la virtù di esse fu tanta che valse ad accendere l'agghiacciato secolo. Il quale alla vista di sì preziose reliquie, con insolita riverenza fu veduto commoversi e renderne più durabile la conservazione in un antico sarcofago, tolto dal Museo vaticano e trasportato nel venerabile tempio: appiè del quale, non comandato dal fasto e dalla vana superbia, s'inchineranno con devoto ossequio tutte le generazioni amiche del buono e del bello, e verranno facilmente nel pensiero che se nel decimo quinto e decimo sesto secolo erano grandi miserie e grandi scelleratezze, erano pure grandi glorie e grandissime virtù.

Alla magnificenza di papa Leone servivano le arti così in Roma come in Firenze sua patria, dove senza il patrocinio suo non sarebbesi così a lungo sostenuta quella famiglia che non sopportava di essere civile; conciossiachè a lei mancassero allora favori e ricchezze, e per conseguenza le fosse vietato, come in passato, di coprire la tirannide collo splendore delle arti. E dovette certo rallegrarsi l'animo di Ottaviano de'Medici, che teneva l'amministrazione di quel secondo regno mediceo, quando circa la fine del 1520 per commissione del papa ebbe dal cardinale Giulio la cura di poter adoperare i migliori artefici di Firenze nella gran villa medicea di Poggio a Caiano; dove volle il pontefice che la gran sala fusse di stucchi e di pitture abbellita.

Ecco per tanto messo a novella concorrenza col Franciabigio e col Pontormo Andrea del Sarto, come i principali dipintori che allora avesse Fiorenza; e spartitosi il lavoro, Andrea fece in una facciata quella storia, con entro Cesare, quando gli vengono presentati dai popoli da lui debellati e vinti i tributi di animali diversi; per la quale egli, come attesta il Vasari, volendo superare gli altri due, si mise a fatiche non usate; atteso che fino allora il Vannucchi non aveva mai trattato simili soggetti, dove era mestieri coll'arte di sollevarsi all'antica grandezza. E in fatti apparisce che egli si mise a studiare il modo di fabbricare e di vestire degli antichi; e con una diligenza non più veduta fece disegni di chiaroscuro, acciocchè il suo lavoro procedesse in ogni parte considerato. E seguitiamo qui volentieri il giudizio che ne portò Luigi Lanzi, affermando che la detta opera basta a far conoscere Andrea per un dipintore in prospettiva, in gusto d'antichità, in ogni lode di pittura eminente; vedendosi un ordine di scale molto difficile e magnifico, per le quali salendo si perviene alla sedia di Cesare; ed oltre a ciò, una varietà maravigliosa nelle figure che portano quei tanti e peregrini animali, come leoni, giraffe, lonze, lupi, cervieri, pappagalli, camaleonti, scimmie, mori ed altre fantasie, accomodate, come dice il Vasari, con bella maniera e lavorate in fresco divinissimamente.

La storia che in un'altra facciata della stessa sala fece il Franciabigio, è il ritorno di Cicerone dall'esilio; ed al Pontormo furono date a dipingere le due teste della sala, nelle quali sono gli occhi, ovvero finestre, dove per la concorrenza con gli altri pittori mettendosi a lavorare con una diligenza eccessiva, fece da una banda un Vertunno con i suoi agricoltori tanto vivi e naturali, che non si crederebbe fossero cosa dipinta; e

dall'altra banda fece Pomona e Diana con altre dee: dove gli fu rimproverato il soverchio viluppo dei panni, che mise loro addosso; come che nel tutto dell' opera fosse assai commendato. E certamente, per la concorrenza di sì nobili artefici, questa sala, per casa di villa, era per riuscire la più bella del mondo, quando a un tratto mancato papa Leone, e con esso lui mancati i denari, furono interrotti i lavori, e la sala tutta rimase imperfetta.

Non è a dire il danno che la morte di detto papa cagionò agli artefici, i quali fuori di qualche piccola e privata commissione, non avevano più da mostrare in grandi opere il loro ingegno. La facciata di S. Lorenzo non andò più avanti; sì che Michelangelo si mise da capo a lavorare nella sepoltura di Giulio II. Fu allora che Andrea del Sarto, sempre più accorgendosi quanto misera fosse la sua fortuna in Firenze a petto a quella splendidissima che avrebbe goduta in Francia, se non si lasciava vincere dalle lusinghe e menzogne della moglie, volle provare se la virtù sua potesse rimetterlo nella grazia del re, e fargli perdonare il fallo commesso. Fece un S. Giovan Battista, mezzo ignudo, ricordato dal Vasari, da mandare al gran maestro di Francia, acciocchè volesse parlare in suo favore al re; ma non fu spedito, nè sappiamo la cagione. Non molto dopo condusse con ogni diligenza a Zanobi Bracci il quadro da servire pel soprintendente del pubblico tesoro sotto Francesco I, sperando che potesse esser cagione di fargli riavere la regia grazia. Nè ad altro tempo vuolsi riferire il quadro fatto a Lorenzo Jacopi, di grandezza, come dice il Vasari, *molto maggiore che l'usato, dentrovi una Nostra Donna a sedere con il putto in braccio, e due altre figure che l'accompagnano: le quali seggono sopra certe scalee, che di disegno e di colorito sono simili alle altre opere sue.*

La morte di papa Leone, che seguì otto mesi dopo quella del Sanzio, se recò danno agli altri artefici di Fiorenza, più ancora ne recò a quelli di Roma. Perchè il successore Adriano, non avendo nè i suoi vizi nè le sue virtù, e volendo anzi alla liberalità e mollezza medicea contrapporre quella sua austerità e rigidezza di costumi nutriti nelle scolastiche sottigliezze, mostrò di tenere le arti per un pericoloso stromento di corruzione e d'idolatria; e fu detto che più volte gli girò nell'animo il selvatico pensiero di atterrare le pitture di Michelangelo nella volta della Sistina, ch'egli soleva chiamare un bagno pubblico, per i molti ignudi che vi erano figurati. Fortuna per l'arte ch'ei visse pochi mesi; chè il suo pontificato sarebbe stato peggio d'una inondazione di barbari. Quindi al suo tempo non solo non fu messo mano al alcuna opera, ma rimasero indietro eziandio quelle cominciate dal suo antecessore. Fu abbandonata la fabbrica di S. Giovanni de'Fiorentini, architettata da Jacopo Sansovino; e Giulio Romano e Gio. Francesco Penni, che s'erano apparecchiati a terminare la sala di Costantino, lasciata imperfetta da Raffaello, furono impediti dalla invincibile avversione del Pontefice ad ogni maniera di pitture e sculture. Nè potrebbe dirsi la disperazione in che essi e gli altri artefici più eccellenti in quel breve pontificato di Adriano si trovarono; i quali, attesta lo storico, *furono poco meno che per morirsi di fame.*

All'odio del Pontefice verso le arti s'aggiunse in quel travagliatissimo anno 1523 la crudele pestilenzia, che, cominciata in Roma, mise in estremo scompiglio e disordine gli artefici, e quelli che poterono, si fuggirono incontanente. Giovanni da Udine se ne andò in patria, e Perin del Vaga persuaso dal suo amico Piloto orefice di allontanarsi, andò a Firenze, dove mise tanta

curiosità ne' pittori fiorentini di vedere quella sua maniera acquistata in Roma, che gli fecero permettere dal priore del Carmine di fare qualche cosa in quella chiesa, che potesse paragonarsi coll'opera che ivi era di Masaccio. E qui noterò cosa importantissima a sapere: come cioè in Firenze, dove avevano già lavorato il Vinci, il Buonarroti, il Frate, e dove pur fiorivano il Pontormo, Ridolfo Ghirlandaio, il Franciabigio, il Rosso e l'eccellentissimo Andrea del Sarto, fosse opinione fra i maestri dell'arte, come narra il Vasari, che Masaccio lavorò *con una maniera sì moderna nel disegno, nell'imitazione e nel colorito, ch'egli ebbe forza di mostrare nella facilità di quella maniera la difficoltà di quest'arte; oltre che nel rilievo e nella resoluzione e nella pratica non c'era stato nessuno di quelli che avevano operato, che ancora lo avesse raggiunto.* Così ragionavano gli artefici del secolo decimosesto in Firenze, e aspettavano che il Vaga, facendo un altro Apostolo allato a quello di Masaccio, mostrasse loro, come s'era vantato, che non era del tutto vero quello ch'essi di Masaccio affermavano. Ma come che Perino del Vaga disegnasse in un cartone l'Apostolo Sant'Andrea, e facesse fare per fino l'armadura per cominciarlo, pure non ne fece mai altro, forse temendo di non aver troppo corso in parole, dicendo ch'ei farebbe vedere se tra' pittori moderni era chi avesse potuto superare, non che paragonare, le cose di Masaccio, e in vece si mise a lavorare per la Compagnia detta dei Martiri in Camaldoli, dove fece quel maraviglioso cartone, dentrovi la storia di essi martiri, condotto tutto con un disegno di tanta bellezza e bontà, che afferma il Vasari, che non s'era visto pari in Firenze, dopo quello di Michelangelo per la sala del Consiglio, ma nè pur questo potè compire e recare in pittura; perocchè la peste, avendo cominciato a scoprirsi altresì in

Firenze, mise tanta paura a Perino che, lasciata l'opera in abbandono, se ne partì, e più mesi stette fuggiasco in vari luoghi.

Lo stesso morbo fece fuggire Andrea del Sarto e Jacopo da Pontormo, i quali per aver qual cosa da lavorare, il primo insieme con la sua famiglia se ne andò in Mugello, e il secondo andò a stare nella Certosa. In quel tempo Andrea dipinse per le monache di S. Piero a Luco, dell'Ordine di Camaldoli, la tavola a olio della Pietà, di cui si adorna la stanza di Apollo della Galleria Pitti. Di essa ragionando il Vasari, prima d'ogni altra cosa avverte che Andrea si pose con grandissimo amore a lavorarla, perchè quelle monache, più l'un giorno che l'altro, facevano carezze e cortesie alla moglie, e a lui e a tutta la brigata; onde l'opera riuscì sommamente degna di Andrea. E perchè i miei lettori abbiano una descrizione viva quanto la pittura stessa, recherò le parole dello stesso Vasari. *Fece,* egli dice, *un Cristo morto pianto dalla Nostra Donna, da S. Giovanni Evangelista e da una Maddalena, in figure tanto vive, che pare ch'elle abbiano veramente lo spirito e l'anima. Nel S. Giovanni si scorge la tenera dilezione di quell'apostolo, e l'amore della Maddalena nel pianto, ed un dolore estremo nel volto ed attitudine della Madonna, la quale, vedendo il Cristo, che pare veramente di rilievo in carne, e morto, fa per la compassione stare tutto stupefatto e smarrito S. Pietro e S. Paolo, che contemplano morto il Salvatore del Mondo in grembo alla madre: per le quali maravigliose considerazioni si conosce Andrea quanto si dilettasse delle fini e perfezioni dell'arte, e per dire il vero* (così degnamente conchiude lo storico) *questa tavola ha dato più nome a quel monasterio, che quante fabbriche e quante altre spese vi sono state fatte, ancorchè magnifiche e straordinarie.*

Sappiamo pure dal Vasari che essendo finita la tavola, e non essendo passato il pericolo della peste, seguitò Andrea a dimorare in quel luogo alcune settimane; e per non istare senza far nulla, dipinse a tempera in una lunetta la Visitazione della Nostra Donna, che fu venduta nel 1818, ed un'altra bellissima testa del Salvatore, non molto dissimile da quella della Nunziata già detta. Ma di questa seconda oggi non si ha più contezza.

Similmente il Pontormo, stando alla Certosa mentre durò la pestilenza, non rimase senza lavorare; anzi ebbe occasione grandissima di esercitare la sua arte, essendochè il priore di quel luogo aveva deliberato di far dipingere a fresco i canti d'un bellissimo e vastissimo chiostro che circonda un prato; e aveva ricercato esso Jacopo per tale opera. Il quale tanto più volentieri l'accettò, in quanto che gli era impedito di stare in Firenze senza pericolo della vita. Anzi, come narra il Vasari, gustato quel modo di vivere de' certosini, e quella solitudine (tutte cose secondo il genio e la natura di lui) pensò con quella occasione di fare delle cose dell'arte uno sforzo di studio, e mostrare al mondo avere acquistato maggiore perfezione e variato maniera da quelle cose che aveva fatto prima. Ma al Pontormo avvenne ciò che suole avvenire a tutti coloro che per seguitare altra via, si tolgono da quella nella quale gli aveva messi la propria natura. Noi già parlammo del grido che meritamente levarono in tutta Europa le stampe di Alberto Durero. Le quali più particolarmente furono ammirate dai principali artefici della scuola romana e fiorentina, come quegli ai quali maggiormente dovevano piacere opere da pregiare in ispezialità per invenzione, disegno ed espressione. Le vagheggiò Raffaello, e non senza profitto per quella virtù unica di far suo l'ottimo degli altri. Andrea del Sarto anch'egli

fu preso alla bellezza delle stampe di Alberto, e in lui fu più riconosciuta la imitazione del Norimberghese in alcune storie dello Scalzo. Ma il Pontormo si lasciò talmente tirare in quella nuova maniera tedesca, che lasciò quella sua datagli dalla natura e tutta piena di dolcezza e di grazia. Di che farebbero fede le dette pitture del chiostro della Certosa, se non fussero state consumate dal tempo.

Aveva ragione il Vasari di maravigliarsi che il Pontormo cercasse con tanta fatica d' imparare la maniera tedesca, mentre i Tedeschi venivano qua per imparare l' italiana. Ma che direbbe egli mai se tornasse al mondo oggi che la tedescheria, così nelle arti come nella filosofia e in ogni altra cosa, ha sì invasato i nostri intelletti, che ci andiamo per fino privando di quel dolce canto italiano che nell' anima si sente, per essere noiati dalle astruserie delle musiche tedesche? Le quali abbian pure tutte le perfezioni del mondo, e sieno altresì ammirate dai professori che non devono ignorare anche la sapienza straniera; ma non le facciamo nostre; non tentiamo la più impossibile fra le imprese, che è quella di snaturarci. Nessuno negava che le opere di Alberto Durero non fossero maravigliose e piene di ricchissime invenzioni; delle quali chi si fosse giovato, riducendole alla maniera propria, come fece Andrea del Sarto, e meglio ancora Raffaello, non avrebbe commesso fallo alcuno: ma lo imitarle ne' panni, nell' aria delle teste, nelle attitudini, e in fine nella maniera di ritrarre ogni cosa, come fece il Pontormo, era peccato non dissimile da quello di coloro che operano contro natura. La quale se a tutti i popoli è madre, non a tutti ha dato le stesse inclinazioni e facoltà. Nè credano di ritrarre il vero quegli artefici che ritraggono ogni specie di naturale. Convien sentire altresì quello che si ritrae; nè è

mai possibile che alcuno senta quel che è fuori del proprio uso. È vero che per la presente civiltà ci siamo per modo accomunati, che possiamo quasi dire di non avere più patria: e se questo che chiamasi *progresso* continua, non avremo più famiglia. È vero che gli stessi abiti, le stesse vivande, gli stessi diletti e gli stessi vizi servono a mezzo genere umano. Ma è vero pure che falsati sono i costumi ed oltraggiata indegnamente la natura, che si vendica poi col rendere ciascun popolo infelice e misero nelle altrui abitudini. La qual vendetta grava maggiormente quelli verso de' quali ella fu più benigna; e ne facciamo esperienza bene noi poveri italiani, che negli usi del vivere forestiero andiamo perdendo ogni vigor d'animo e di corpo.

Mi perdoni il lettore questa digressione, forse non inutile: e tornando ai pittori fiorentini, quegli che nel tempo della peste rimase in Firenze, fu il Franciabigio; e pare, secondo le parole del Vasari, che in ultimo, cioè nell'entrare del 1524, ne fusse tocco, dicendoci che in età di anni quarantadue gli venne un male di febbre pestilenziale con dolori intensi di stomaco, per cui in pochi giorni passò da questa all'altra vita. La prima pittura che del Franciabigio ricorda lo storico, dopo quella stata interrotta di Poggio a Caiano, è un San Tommaso che confonde gli eretici, nella porta della libreria di Santa Maria Novella, fatto con molta diligenza e buona maniera. Quest'opera oggi non è, com'è per noi quasi perduta quella Bersabea nel bagno, di figure piccole, fatta per il Benintendi a concorrenza col Pontormo e col Bacchiacca; la quale mostra, come nota il Vasari; che se il Franciabigio molto valse nelle figure grandi, valse molto più nelle piccole. Essa fu venduta nel passato secolo all'elettor di Sassonia, allora re di Polonia, per la somma di mille zecchini. Fece anche il

Franciabigio molti e bellissimi ritratti, e come scrive il Vasari, non si vergognò in ultimo di metter mano a qualunque lavoro gli fosse dato a fare, come persona di natura buona, dolce e molto servente; per lo che nella sua arte non mostrò (lo stesso Vasari osserva) molto fiera invenzione. Nè dubitò lo storico di lodarlo di prudenza e di saviezza per essersi saputo conoscere, e non aver mai tentato più di quello che gli permettevano le sue forze. La qual lode, in vero orrevolissima, concediamo che meritasse il Franciabigio; ma dubitiamo che, se la morte non l'avesse rapito sì tosto, avesse egli continuato a meritarla; e n'abbiamo qualche indizio dallo studio grandissimo, ne'suoi ultimi anni, che si mise a fare della notomia; tenendo, come lo stesso Vasari racconta, uomini salariati in bottega, e non facendo passar giorno che non ritraesse un ignudo: e questa pratica andò tant'oltre, che potè adoperarsi in servizio di coloro che studiano medicina. Se fino a quel tempo il Franciabigio non volle mai uscir di Firenze, nè sollevarsi alle difficoltà di Raffaello e di Michelangelo, poteva essere per non sentirsi ancora capace di mettersi a paragone con que'rarissimi uomini; ma dopo l'acquisto di quella scienza che nella pittura cominciava a prevalere più che la natura non permette, forse avrebbe fatto come fecero gli altri più eccellenti artefici fiorentini; i quali, più o meno (il che vedremo fra poco), si lasciarono soverchiamente padroneggiare dall'esempio michelangiolesco.

La elezione al pontificato d'un altro Medici e particolarmente di quel Giulio che, essendo stato l'anima e il nerbo del governo di Leone, suo zio, faceva credere ad ognuno che avesse dovuto avere la stessa magnificenza e amore alle arti, rialzò le speranze degli artefici. Le quali, non passò molto tempo che si speri-

mentò quanto fussino mal fondate. Imperocchè Clemente, sebbene apparisse non meno degli altri medicei vago dello splendore che recano le arti, pure la sua natura estremamente avara non consentiva che largheggiasse cogli artefici, come aveva fatto con Leone di natura estremamente prodiga. Alla naturale avarizia di Clemente aggiungevansi le continue e terribili calamità del suo regno, nelle quali la inconsiderata ambizione di lui l'avevano condotto. Non di meno i primi principii del suo pontificato parvero lieti agli artisti, che sì rozzo e barbaro provarono il tempo di Adriano. Tornati a Roma Perin del Vaga e Giovanni da Udine, furono adoperati per solenneggiare la creazione del nuovo pontefice; e poi fu ordinato che facessero nella volta della sala vecchia in Vaticano alcune pitture; onde Giovanni lavorò quel bellissimo partimento di stucchi con molte grottesche e animali diversi, e Perino i carri de' sette Pianeti, che si vedono ancora.

Ma l'opera che più d'ogni altra illustrò i principii del pontificato di Clemente, fu il compimento delle storie lasciate imperfette da Raffaello. Imperocchè d'ordine del papa, come attesta il Vasari, Giulio Romano e Giovanni Francesco Penni si misero subito a finire la sala di Costantino, gettando a terra tutta la facciata coperta di quella mistura, che Raffaello dopo gli esperimenti, detti in altro luogo, del suo emolo Sebastiano veneziano, aveva fatta per vedere se riusciva anche a lui di lavorare a olio sul muro; e le due figure della Giustizia e della Clemenza, dal Pippi e dal Penni lasciate intatte, rimangono come saggio della prova di Raffaello; il quale in ciò, come il tempo ha dimostrato, non fu più fortunato del Veneziano.

Dovendo parlare dell'opera di Giulio e di Giovan Francesco, è necessario prima d'ogni altra cosa avver-

tire che il secondo dei due più affezionati discepoli del Sanzio rimase in quel lavoro, più che altro, aiuto del primo; deliberato a mostrarsi più audace inventore che fedele seguitatore delle invenzioni del maestro: imperocchè non solo nelle due ultime storie, cioè il Battesimo di Costantino e la sua Donazione a papa Silvestro, tutte disegnate da lui, fece conoscere ch' egli principiava a correre fuori della via tenuta da Raffaello, ma altresì nella esecuzione delle prime storie, i cui disegni erano stati fatti dall' Urbinate, si lasciò cadere le briglie, e chi vide il disegno originale della battaglia di Costantino, conservato in Bologna presso il conte Malvasia, e in pari tempo osservò la esecuzione fattane da Giulio, facilmente s' accorse come questi rese il componimento più affollato e stretto, da ingenerare quella confusione che sì accortamente seppe fuggire il Sanzio; e la pittura cacciò e tinse di soverchio nero, e in fine fece di tutto perchè le forme, le attitudini e le espressioni apparissero più gagliarde e risentite che non ebbe in animo lo inventore. Nè perciò direbbe male chi dicesse che dove il maestro volle parer grande, il discepolo parer volle stragrande; e per conseguenza manifestò coll' esecuzione que' germi di corruzione che nel disegno originale rimanevano quasi nascosi. E ciò per verità accade a quegli ingegni che in un' arte qualunque pigliano le mosse da coloro che toccarono la sommità della perfezione; poichè, siccome è proprio della natura umana il non rimanere allo stesso grado, e il volere aggiungere sempre qualcosa di proprio, così chi prende ad imitare un altro, massime se si sente gagliardo dell' ingegno, prima o poi è portato ad andar più oltre che quello non andò; e andar più oltre di chi giunse al colmo, è lo stesso che cadere. In fatti Raffaello che mosse dall' esempio del Perugino, alla cui arte rimaneva

pure qual cosa da aggiungere, salì all' ultima perfezione: ma Giulio Romano che mosse dall' esempio di Raffaello, alla cui arte non era più da aggiunger altro, non solo fu minore del maestro, ma aperse la via a quella corruzione che poco dopo rovinò l' arte; ed oltre a questo istinto naturale a far passare al Pippi quella mèta in cui dimora l' ottimo, s' aggiunsero gli stimoli dell' esempio di Michelangelo.

Dopo la morte del Sanzio la signoria del Buonarroti nell' arte era divenuta per modo universale e potente, da non essere artefice che di quella non fosse suddito. Il che fra gli altri mostrò in Firenze Bastiano da San Gallo, chiamato Aristotele, il quale, dopo essere stato amicissimo di Raffaello e di Ridolfo Ghirlandaio, la cui maniera cercò d' imitare il più che poteva nel dipingere, andato a Roma, e veduto le cose di Michelangelo, talmente di quelle si invogliò ed accese, che poi, tornato a Firenze, sebbene maggiormente attendesse agli studi di prospettiva e di architettura, nondimeno nelle due grandi tele ch' ei colorì a olio, di Adamo e d' Eva, fu sì ligio del Buonarroti, che parvero tolte di peso dalla Sistina: e però, come attesta il Vasari, poca lode ne riportò. Ma più particolarmente si arrischiò a' voli michelangioleschi Giulio Romano; come colui che avendo sortito da natura anima fiera, ardimentosa e terribile, trovava più conforme alla sua fantasìa il disegno michelangiolesco; e conosceremo più innanzi ch' ei volle essere non pur seguitatore, anzi, come avverte il Lanzi, emulatore del Buonarroti. Ma qual maraviglia che l' arditissimo Giulio Romano si arrischiasse di volare con Michelangelo, quando fu veduto il semplice e dimesso Andrea del Sarto correre lo stesso pericolo? Grande esempio di quanto era generale e potente la dominazione michelangiolesca. Nella quale, quasi sotto un cielo

d'aria contagiosa, anche i più sani rimanevano ammorbati; e quel che è ancor più notabile, ne rimanevano ammorbati que' medesimi che avevano una decina d'anni addietro tratto tanto profitto dal celebre suo cartone. Ma giova qui ripetere che sebbene Michelangelo fino dalle prime sue opere facesse conoscere qualcosa di gagliardo e di straordinario, nondimeno nè la famosa statua del David, nè il celebre cartone della guerra di Pisa mostrarono altra bellezza che la ritratta dalla natura; ravvisandosi in quelle un uomo uscito della scuola purissima di Domenico Ghirlandaio. Roma fu campo immenso a Michelangelo: ma in quel campo altresì, per rendersi il più che poteva inaccessibile a tutti, divenne esempio funestissimo: e quanto più egli corse lontano, tanto più fu pericoloso il seguitarlo. Ecco come il Cellini, ragionando del sopraddetto cartone, disse: *Sebbene il divino Michelangelo fece la gran cappella di papa Giulio, da poi non arrivò mai a questo segno alla metà.* E più sotto: *La sua virtù non aggiunse mai alla forza di quei primi studi.* Nè io aggiungerò altre parole all'autorità di tant'uomo, che ognun sa qual gusto e giudizio avesse nelle arti, e quanto amasse e venerasse il gran toscano. Il quale se fusse rimasto nella sua prima maniera così di dipingere come di scolpire, non solo sarebbe stato esempio da ammirare, ma altresì da seguitare: che in cambio divenne esempio solamente da ammirare. Egli è cosa provata che l'ultima maniera di coloro che salirono alla più alta perfezione, fu il principio della corruzione dell'arte più o meno sentita, secondo che ebbero vita più corta o più lunga, o ingegno più o meno ardimentoso. Così quell'Andrea che fino a questo tempo erasi mantenuto puro, andato a Roma, rese anch'egli la sua ultima maniera manco commendabile, sforzando se stesso ad un'erta non del

tutto comportabile alla semplicità della sua natura. Nè intendiamo già con questo di porre Andrea nella schiera dei seguaci del Buonarroti; chè sappiamo bene essere lui meno d'ogni altro stato soggetto a quella pericolosa imitazione. Ma vogliam dire che Andrea, avendo veduto Michelangelo e Raffaello, e sentendo che dalle loro opere straordinarie traeva ammirazione tutto il mondo, volle mostrare che sapeva anch'egli sollevarsi a quelle loro difficoltà e sublimità d'arte non ostante che fosse sempre ritenuto dalla sua natura, tutta semplice e soave: e sebbene mai non si lasciasse corrompere, pure fece conoscere uno sforzo, per il quale la sua maniera non fu più tanto naturale, come nelle prime e seconde sue opere.

L'anno certo che Andrea del Sarto andò a Roma, ci è ignoto, ma giudicando dal tempo che nelle sue opere notò un cambiamento verso la maniera di Michelangelo e di Raffaello, fu dopo la morte del Sanzio. E ciò pure concorrono a far conghietturare le parole del Vasari; secondo il quale pare che Andrea in Roma rimanesse atterrito dall'abbondanza di tante opere così antiche come moderne. Ma la sua timidità particolarmente raumiliarono i discepoli dell'Urbinate, che gli si mostrarono sì fieri nel disegno, e così franchi e sicuri nel colorire; onde, facendosi paura da sè, com'era seguito di fra Bartolommeo, se ne tornò subito a Firenze, e secondo pure avea fatto esso Frate, portò con seco la viva impressione che gli avevano fatto le opere del Buonarroti e del Sanzio: e considerando e vedendo che la loro maniera aveva acquistato una grandezza alla quale egli non era mai giunto, volle provarsi ad imitarla.

Prima per altro di parlare delle opere di Andrea fatte dopo aver veduto in Roma le cose di Michelangelo e di Raffaello, vogliam confutare un'opinione messa

fuori, per quel che sappiamo, nell' età nostra, in cui è frequente il sentire cose nuove e nella novità falsissime. È stato detto avere Raffaello imparato da Andrea la purezza dell' arte e quella vivacità comune ad ambedue, e nelle camere vaticane riconoscersi i principii della miglior maniera d'Andrea. Veramente conviene non aver fatto alcuna considerazione d'arte, e, quel che è più, non avere nè pur letto la storia de' due artefici, per riferire ad Andrea del Sarto il vanto degli avanzamenti del Sanzio nella pittura. Il che non affermiamo per amore più all' Urbinate che al Fiorentino. Sono essi due sommi uomini, da egualmente gloriarsene l' Italia nostra; ma sì bene per amore al vero e per quella distinzione, utilissima all' arte, fra la maniera dell' uno e quella dell'altro: distinzione onorevole altresì all' Italia, dove tanti artefici toccavano gli estremi della perfezione con indole e magistero differente. Lasciamo stare quanto sia facile a conoscere il modo di concepire e di colorare di Andrea essere tutt' altro che quello del Sanzio: ma come affermare ciò che manifestamente smentiscono i fatti della loro vita? Mentre Raffaello dimorò in Firenze, che fu dal 1504 al 1508, Andrea del Sarto, benchè non più tanto giovane, e già ne' trent' anni, pure non aveva ancor fatto opere da renderlo esempio agli altri. Le cortine che coprivano l' altar maggiore de' Servi, la prima cosa da lui messa al pubblico, furono lavorate insieme col Franciabigio; e il Vasari non ci dice che in esse, oggi perite, l' uno si portasse meglio dell' altro. Il secondo lavoro fu il Battesimo di Cristo nel cortile dello Scalzo, probabilmente terminato l' anno stesso che Raffaello partì per Roma. Ma ancorchè il Sanzio il vedesse, non poteva da quello, condotto di chiaroscuro, ricevere un compiuto esempio dell' arte dal Vannucchi; là dove Raffaello nella Madonna del Cardellino, pur allora ese-

guita, e in altre opere, mostrò una bellezza allora e sempre unica. E se è da credere che Raffaello avesse parte nel gran Cenacolo del refettorio delle antiche monache di Foligno, in via Faenza, testè tornato in luce con tanta e sì continua ammirazione e allegrezza di tutti gli amatori delle belle arti, convien dire lui fin da quel tempo divenuto maestro degli altri, non essendosi veduta ancora in Fiorenza nella pittura a fresco una più ampia e miracolosa prova. Dal 1508 al 1511 Andrea del Sarto fece parecchi quadri a olio, che gli diedero molto credito e fama, ma non lo fecero salire a quell'altezza che in quel tempo nella città godevano il Vinci, il Frate e il Buonarroti, e che egli si acquistò poi colle storie del cortile de' Servi fatte nel 1511, quando cioè Raffaello da tre anni aveva lasciato Firenze. In fatti il Vasari ci dice che Raffaello imitò la maniera di Leonardo, del Frate e di Michelangelo, ma non ci dice mai, perchè non poteva dirlo, che imitasse quella di Andrea. Ma Raffaello tornò a Firenze nel 1515, quando già Andrea aveva fornito il cortile de' Servi e porzione dello Scalzo; opere da eccitar la maraviglia di qual si voglia più eccellente ingegno. Egli è vero: ma è vero altresì che Raffaello in quel tempo aveva già dipinta la prima e seconda camera vaticana, e la cappella della Pace, che è quanto dire, era pervenuto coll'arte ad una perfezione dove nessuno era mai arrivato. Se era cosa dell'arte, che Raffaello nella sua quarta venuta in Firenze potesse apprendere dal Vannucchi con suo grande utile, era il modo semplice e puro di preparare e maneggiare i colori, sì che la loro freschezza e vivacità durasse più secoli. In vece nelle opere ch'ei condusse, tornato a Roma, non solo mostrò di non aver attinto nulla in questa parte da Andrea, ma parve eziandio che abbandonasse i modi di colorire, anch'essi innocui e dure-

voli, del suo maestro Perugino, per usare quelle mestiche rendute mirabili in apparenza e per poco tempo dal nero di fumo e d'avorio bruciato; non sapendo forse, come abbiamo notato altrove, ottenere altrimenti quel vigor di colorito e di rilievo che veggiamo nelle opere di lui fatte in quel tempo.

Ora favelliamo delle pitture d'Andrea, dopo veduto in Roma le cose di Michelangelo e di Raffaello: e per prima noteremo, sopra la porta che dal chiostro grande della Nunziata mette in chiesa, la Madonna, detta del Sacco, per avervi figurato un sacco a cui sta appoggiato S. Giuseppe, tenendo gli occhi fissi ad un libro aperto. Nella quale, guardando alla sembianza della Vergine, assai bella e vaga, ma di beltà e vaghezza più naturale che divina, e alla facilità e morbidezza del colorito, si riconosce sempre Andrea, a cui non era possibile in tutto cambiar natura. Ma v'ha una grandezza di disegno e di panneggiamenti, non mai per l'addietro notata nelle cose del Vannucchi: e, quel che è più, un certo studio d'attitudine, quasi per empire con poche figure una grande ampiezza di muro. Si narra che, venuto a Firenze, Tiziano restasse talmente maravigliato da questa pittura, che l'anteponesse ad ogni altra: nè era giorno che non tornasse a contemplarla.

Ma dove ancor più visibilmente Andrea michelangioleggia e raffaelleggia, è nelle ultime opere dello Scalzo. Dico ultime, rispetto al tempo che furono eseguite; perchè quanto all'ordine istorico sono in quel cortile fra le prime. Cominciando dal Battesimo delle turbe, è facile ad ognuno vedere la imitazione del Buonarroti; a cui per altro molto prestavasi il soggetto con quella infinità di popoli, alcuni de'quali spogliandosi, altri ricevendo il battesimo, ed altri, che, essendo spogliati, aspettano che il santo finisca di battezzare quelli

che sono avanti a loro, davano occasione al pittore di ritrarre ignudi, e variate e difficili e risentite attitudini; la quale occasione mancando nelle altre due storie, cioè nell'angelo che annunzia a S. Zaccaria la sua discendenza, e nella nascita di S. Gio. Battista si osserva che in esse Andrea è meno imitatore del Buonarroti, e più seguace del Sanzio, come che sempre della grandezza dell'uno e dell'altro, così nei movimenti delle figure, come nei loro panneggiamenti ritragga. Per altro detta imitazione fatta da un uomo come Andrea, che in fine non lasciava di essere un sommo artefice, non riusciva spiacevole nè viziosa: perchè in tutte e due le dette storie, e specialmente nella nascita di S. Gio. Battista, è pur da ammirare quella vivezza naturale, sì propria di lui; onde si direbbe col Vasari che alla figura di S. Zaccaria (che in una carta appoggiata sopra un ginocchio scrive il nome del figliuolo) non manca altro che il fiato; e la vecchia, che seduta si ride dell'altra vecchia, mostra nell'attitudine e nell'affetto quel tanto che in simil cosa farebbe la natura. Gran peccato che queste pitture, insieme con l'altre dette di sopra, sieno ridotte a sì mal termine, per le ingiurie delle stagioni e degli uomini, che quasi perdute oggi possiamo dirle. Tuttavia è da ringraziare con tutto l'animo chi oggi intese con utili provvedimenti a conservarci almeno quel che ancora avanza; dove quasi ad un girar d'occhio si può vedere i cominciamenti, progressi, perfezione e variazioni della maniera di Andrea, che è quanto dire, tutta la sua vita di artista. E cercando pure ne' quadri a olio alcuni esempi di detta sua ultima maniera, accade parlare della disputa di alcuni dottori intorno al mistero della Trinità, che si vede nella sala di Apollo della Galleria Pitti. Il quale dal Vasari è collocato fra quelle opere che il Vannucchi

fece innanzi di andare in Francia. Ma la maniera con la quale questa insigne opera è condotta, ci dice e assicura, doversi riferire al tempo che Andrea ricevette una nuova e straordinaria impressione dalle cose di Michelangelo e di Raffaello; il che non avvenne, per le cose da noi sopra discorse, che dopo essere stato in Roma. Bisogna non aver occhi per non vedere lo sforzo dell' arte michelangiolesca negli attacchi e movimenti delle figure; come nella veemenza di S. Agostino, che, per servirmi delle parole del Vasari, con un' aria veramente affricana si muove verso S. Pietro martire; il quale tiene un libro aperto con aria e atto, fieramente terribile. Chi non direbbe disegnate e atteggiate dal Buonarroti le mani e le braccia di S. Lorenzo, che pare che ceda all' autorità di coloro che sono più vecchi di lui, e di S. Francesco che con la sinistra tiene un libro, e la destra ponendosi al petto, mostra con la bocca di struggersi di fervore in quel ragionamento? A tutto ciò arrogi la qualità del colorito, al quale gli scuri tolgono parte di quella splendidezza uguale che si ammira infino a noi conservata nella Madonna delle Arpie e negli altri quadri a olio di Andrea: conciossiachè nella disputa della Trinità, per aggiunger forza alla forza del concetto e del disegno, caricò gli scuri più che non era suo costume; e per conseguenza alterò un poco quel suo modo semplicissimo e naturale di maneggiare le tinte. Ma sebbene queste cose mostrino ch' e' s' era volto a una mèta poco a sua natura conforme, pure nessuno potrebbe negare che nel citato quadro non sieno da ammirare le teste, piene di gravità e di nobiltà propria di que' disputanti; anzi questo istesso fa fede che il Vannucchi aveva non leggermente ricevuto nell' animo l' arte di Michelangelo e di Raffaello; laonde nella detta opera, come nota il Vasari, *si vede molta osservanza nella misura delle figure, ed*

un modo molto ordinato, e la proprietà nell'aria de' volti. Però non consiglieremmo alcuno a volerlo imitare in questi estremi sforzi che fece coll'arte, quasi la natura del suo ingegno violentando. Chè e' poggia dove l'arco comincia a voltare, e se non cade, cadrebbero tutti quelli che allo stesso pericolo si mettessero.

In quel tempo Federigo II duca di Mantova, nell'andare a Roma a visitare papa Clemente VII, passando per Firenze vide sopra una porta in casa Medici il ritratto che Raffaello d'Urbino fece in Roma di papa Leone in mezzo al cardinale Giulio de' Medici e al cardinale de'Rossi; ed invaghitosene, come colui che assai diletto pigliava nelle arti, giunto a Clemente, glielo chiese in dono, e il papa non sapendo negarglielo scrisse a Ottaviano in Firenze perchè incassato il mandasse a Mantova. Dispiaceva a Ottaviano di privar Firenze e la sua casa d'un tanto tesoro; e d'altra parte conosceva che l'amicizia del duca di Mantova era al pontefice e a tutta la sua famiglia di non piccola importanza in quel tempo sì pieno e sì vario di guerre e di perturbazioni. Cercò adunque, come dice il Vasari, di salvar la capra e i cavoli; e sapendo Ottaviano, il quale era intendentissimo di pittura, che Andrea del Sarto, dopo quel suo ultimo ingrandimento di maniera, sarebbe stato meglio d'ogni altro acconcio a contraffare perfettamente l'opera dell'Urbinate, glie ne fece fare segretamente una copia, per mandare al duca invece dell'originale. Io son certo che se la copia non fosse riuscita fedelissima, non si sarebbe Ottaviano attentato di fare il baratto; ma poichè a lui stesso non veniva fatto di conoscere l'una dall'altro, essendo state per fino contraffatte dal pittore alcune macchie di sudicio che vi erano, non temè di eseguire l'onesto inganno; di cui non è maraviglia che fusse preso il duca: ma è gran maraviglia che ne fusse al-

tresì preso Giulio Romano, che si trovava in quella corte. Il quale si crede che lavorasse nell'originale. Talchè per disinganno fu mestieri che il Vasari, dopo alquanti anni, mostrandogli il contrassegno ch'era dietro al quadro, e contandogli il fatto, lo togliesse di errore. Tanto aveva Andrea studiato gli andari di Raffaello: e se v'era cosa che potesse far manifestamente conoscere la differenza dei due pittori, era il tempo, che facendo un po' crescere gli scuri nel dipinto di Raffaello, per quel nero di fumo ch'egli, e più il suo Giulio Romano, cominciarono ad usare, doveva lasciare più intatto e fresco il colorito d'Andrea, che con tinte semplicissime, e senza il mescolamento di sostanze alterabili, otteneva la stessa forza di rilievo. E pure chi'l crederebbe? A'dì nostri, che tutto ciò è manifestissimo (oltre a quelle ragioni d'arte che fanno differire la mano di chi opera da quella di chi ritrae) non mancò chi giudicasse copia l'originale, e originale la copia, dando al Vasari la patente di bugiardo, come s'egli avesse dovuto avere più amore per un'opera di Raffaello che per un'opera del suo antico maestro e concittadino: tanto più che nel narrare il fatto, mostra compiacersi che Giulio Romano affermasse doversi stimare molto più la fatica del Vannucchi, per aver così bene imitata la maniera d'un altro. La qual compiacenza dovrebbero altresì avere oggi anche i Napoletani, che insieme alle altre cose pervenute loro dalla eredità dei Farnesi, la possiedono, e non invidiare a Firenze l'originale.

Con l'avere Andrea rinforzato la sua maniera, oltre la prima indole del suo ingegno, aveva altresì acquistato una forza d'animo che sempre più in lui vinceva quella timidità impressagli dalla natura; e ne die' non lieve testimonianza quando l'anno 1524 fu chiamato a Prato da messer Baldo Mangini per fargli dipingere una

tavola da collocarsi nella chiesa della Madonna delle Carceri; perchè, essendo stato nello stesso tempo messo innanzi al Mangini Niccolò Soggi da Antonio da San Gallo, dicendogli che non poteva avere miglior maestro per quell'opera, Messer Baldo, come quello che era poco intendente della virtù degli artefici, non ostante la parola data ad Andrea, lasciatosi facilmente svolgere, allogò la pittura al Soggi. Costui non contento di avere con l'altrui favore carpito la commissione, volle farne baldanza, dicendo ad Andrea in presenza del Mangini, che giuocherebbe seco ogni somma di danari a far qualcosa di pittura. Alla quale arditissima sfacciataggine Andrea, che aveva condotto seco in sua compagnia Domenico Puligo, sapendo quanto Niccolò valesse, rispose: *Io ho meco questo mio garzone che non è stato molto all'arte; se tu vuoi giuocar seco, io metterò i denari per lui, ma io non voglio che tu ciò faccia per niente; perocchè se io ti vincessi, non mi sarebbe onore, e se io perdessi, mi sarebbe grandissima vergogna.* Poscia voltosi al Mangini, e dettogli che desse pur l'opera al Soggi, ch'ella piacerebbe a chi andasse al mercato, se ne tornò a Firenze, dove fece per Pisa quella tavola che si vede nella Primaziale di quella città: divisa in cinque quadri, con cinque santi diversi, cioè San Gio. Battista, San Piero, Santa Caterina martire, Santa Agnese e Santa Margherita; figure, dice il Vasari, *che fanno maravigliare per la loro bellezza chiunque le guarda, e sono tenute le più leggiadre e belle femmine che egli facesse mai.*

Mentre Andrea si travagliava in tutte queste opere, il Pontormo, dopo finita la peste, tornato a Firenze, continuava anch'egli a lavorare; e parve per un momento che volesse ripigliare la sua antica maniera, quando per la foresteria degli stessi padri Certosini fece in sulla tela un quadro con entro Cristo a tavola con

Cleofas e Luca; grandi quanto il naturale. La qual opera, dice il Vasari, riuscì maravigliosa, perchè in essa Jacopo seguitò il genio suo, nè affaticò o sforzò punto la natura: come possiamo vedere nell'Accademia delle belle arti di Firenze, dove tuttora si conserva. Ma egli è pur difficile tornar nella propria via, quando si lascia per correre dietro a nuovi e pericolosi esempi. Si diviene stravagante, sofistico, insaziabile: nè si sa più quel che si ha da fare, come chi erra in un cammino sconosciuto. Per lo che Jacopo da quel tempo in poi di niuna cosa più si contentava, e di continuo andava ghiribizzando col suo cervello e investigando nuovi concetti e stravaganti modi di fare: nè voleva che mai alcuno lo vedesse lavorare, e lo avvertisse intorno a ciò che faceva; onde, sebbene nelle opere condotte in quel tempo, come nelle pitture di Santa Felicita, e nella tavola per le monache di Sant'Anna, rimasta nel Museo di Parigi, è sempre del buono e del lodevole, non di meno non sono da paragonare con le fatte nei tempi addietro; anzi sono il principio dello scadimento dell'arte nelle mani del Pontormo. A farla maggiormente precipitare s'aggiunse poscia l'esempio di Michelangelo, come diremo più innanzi.

Ora per un momento tornando a Rosso Fiorentino, non ci stupiamo ch'ei con quel suo ingegno ardentissimo e disposto alla novità, volesse andare a Roma per vedere le cose che in quella città avevano operato Michelangelo e Raffaello. Finita per tanto l'opera per Giovanni Cavalcanti, insieme col suo bertuccione s'inviò a Roma, non senza essere preceduto dalla fama di maraviglioso disegnatore: onde non gli mancò subito occasione di lavorare. Ma a lui, sebbene d'animo più ardito, intervenne quello stesso che era intervenuto a fra Bartolommeo e ad Andrea del Sarto: imperocchè, oltre alla

mutazione del luogo (che spesso altera la natura, la virtù e i costumi delle persone), restò sì stordito e stupefatto dalla vista delle cose di Raffaello e di Michelangelo, che non fece mai peggio a' suoi giorni, come pur mostrano le pitture nella chiesa della Pace, eseguite sopra quelle di Raffaello.

Dopo le cose fin qui narrate delle nostre arti in Toscana e in Roma, verrà facilmente ad ognuno il desiderio di sapere, come in quello stesso tempo, elle si travagliassero negli Stati veneti e lombardi. E dicendo dell'architettura, è da rimemorare il ponte *della Pietra* in Verona, risarcito da fra Giocondo. Il quale, dovendosi rifondare la pila di mezzo, che più volte era rovinata per lo impeto dell'acqua e per la mollezza del terreno, diede il modo di fondarla e di conservarla con tenerla fasciata intorno di doppie travi fitte nel fondo; sì che il fiume non la potesse cavar sotto. Questa opera fu altresì l'ultima di fra Giocondo, di cui s'abbia certa notizia, non sapendosi che altro egli facesse dopo quella; come pure rimane ignoto dove e quando egli morì.

Ma ad un altro insigne architetto fu allora madre Verona: a Giammaria Falconetto, che insieme con fra Giocondo portò il vero modo di fabbricare e la buona architettura nelle città venete; se non che fra Giocondo fu segnalato maggiormente in quelle opere che i moderni chiamano *idrauliche;* mentrechè il Falconetto rinnovò il gusto e gli abbellimenti dell'arte: per lo che il Vasari non a torto scrisse che in tutte quelle parti non era stato innanzi a lui alcuno *che sapesse pur fare una cornice o un capitello; nè chi intendesse nè misura nè proporzione di colonna, nè di ordine alcuno.* Attese in principio Giammaria alla pittura, che imparò da suo padre, e, come il padre, rimase mediocre in quest'arte; e sentendosi meglio inclinato all'architettura, si die' tutto

a studiarla nelle opere degli antichi; delle quali ognuno sa quali preziosi resti abbia Verona, città antica e nobilissima e piena di grandi edifizii. Andò poi a Roma per aver campo maggiore ai suoi studi; e dodici anni, dice il Vasari, vi dimorò, *non lasciando cosa o di fabbriche o di membra, come sono cornici, colonne e capitelli di qual si voglia ordine, che tutto non disegnasse di sua mano con tutte le misure.* Tornato quindi a Verona, così ricco d'ogni tesoro d'arte, trovò la patria in grandissime angustie e travagli; conciossiachè fosse nel tempo che dalle mani dei Veneziani, dopo la guerra de'collegati in Cambrai, passava in quelle dei Tedeschi; e quantunque egli sapesse mettersi in grazia ai nuovi padroni, non tanto per la virtù dell'arte, quanto per essere Giammaria uomo terribile e bravo nell'arme, e da tirarsi dietro gran seguito di popolo, e in fine da aspettarsi da lui una fedele e valorosa servitù, pur tuttavia nessuna occasione di esercitare l'architettura ebbe nel tempo che la città fu dell'imperatore, e dovè contentarsi di dipingere in sugli edifizi pubblici le armi cesaree che presto poi furono atterrate; perocchè la repubblica veneta, raccogliendo in Padova i suoi spiriti e forze estreme, si rialzò e rinvigorì per forma, che l'onore perduto e l'imperio ricuperò. Nel tornare Verona sotto gli antichi Signori, il Falconetto che aveva seguitato la parte imperiale, facendosi capo di popolo, fu forzato per sicurtà della vita a partirsi; onde a Trento se n'andò, e quivi si mise a dipingere meglio che poteva, finchè rassettate le cose, e ricondottosi a Padova, e quivi conosciuto il reverendissimo Bembo, fu da esso molto favorito, e mostrato con sue raccomandazioni a quel magnifico e veramente regio spirito di M. Luigi Cornaro, che come amò e raccomandò la vita sobria, qual vera medicina della vita

lunga, così fu amadore grandissimo d'ogni arte e segnatamente dell'architettura. Il Cornaro accolse amorevolmente il Falconetto, e veduto i suoi disegni, e udito con quanto fondamento chiariva tutte le difficoltà che possono nascere negli ordini d'architettura, conobbe che coll'opera di Giammaria avrebbe potuto mettere in pràtica tante cose ch'egli aveva studiato in Vitruvio, nell'Alberti e in altri che hanno scritto su detta professione: onde tiratoselo in casa, ve lo tenne onorevolmente per tutto il tempo che visse, dandogli comodità ed occasioni continue da esercitare il suo ingegno e la sua arte. Per prima cosa gli fece fare in Padova, vicino al Santo, un palazzo (oggi appartenente alla famiglia Giustiniani) con in fondo al cortile quella ornatissima loggia di due ordini, il primo dorico e l'altro ionico; la quale, sebbene in generale mostri un non so che di trito e di soperchio, pure fu tenuta bellissima, e quasi un principio di quel modo che fece tanto onore al Palladio. Del qual modo veramente meglio fa fede l'edifizio che il Serlio chiamò la Rotonda di Padova. Vi sono pure nella città altre opere di Giammaria; e quella porta dorica al così detto palazzo del Capitano fu molto lodata per gusto e magnificenza: nè minor lode ebbero l'altre due porte, ancor esse architettate dal Falconetto, l'una detta di S. Giovanni e l'altra chiamata Savonarola, amendue comode e assai bene intese. Grande ornamento della città sarebbe stato il tempio di Santa Maria delle Grazie de' frati di S. Domenico, se fosse stato condotto a termine secondo il bellissimo modello che ne aveva fatto il Falconetto. E fra i più superbi e magnifici palagi della moderna architettura si avrebbe dovuto annoverare quello del Savoragnano nel Friuli, anch'esso principiato col disegno di Giammaria, se colla morte del padrone non fosse pure rimasto interrotto. Veramente

questo Falconetto aveva l'animo disposto alla grande architettura: onde non è maraviglia se, ricusando di far disegni di case private, null'altro desiderava se non che se gli presentassero occasioni di far cose pubbliche e simili in grandezza alle antiche; delle quali egli era sì innamorato, che mai non restava di misurarle e disegnarle. E fu pur egli il primo che trovò le piante de'teatri ed anfiteatri antichi; come fra gli altri di quello mirabilmente conservato della stessa sua patria. Fece altresì il Falconetto alcuni disegni per casa Cornaro, dove in seno alla più affettuosa amicizia terminò i gloriosi suoi giorni.

Passiamo ora a ragionare delle scuole di pittura in quel tempo, così venete come lombarde. Il dire che elle fussero signoreggiate da quella forza michelangiolesca, che aveva cominciato sì gagliardamente a prevalere nella scuola romana e fiorentina, potrebbe essere non a torto oppugnato: perocchè sappiamo per testimonianze storiche non contrastabili, che il Correggio, signore dell'arte in Lombardia, non andò mai a Roma; e Tiziano, principe della pittura veneta, fu, come nota il Vasari, chiamato in Roma dal Bembo, quando era segretario di papa Leone, volendo mostrare che anche la sua Venezia aveva artefici da gloriarsene; ma andò tanto menando la cosa d'oggi in domani, che, morti Leone e Raffaello nel 1520, non v'andò altrimenti, e la sua gita in quella metropoli non fu prima del 1545, quando già aveva fatto quelle opere che gli diedero maggior nome e splendore. Tuttavia stimiamo non esserci impedito il credere che una virtù sì straordinaria e divina, com'era quella di Michelangelo e di Raffaello, potesse operare un poco anche di lontano; perocchè oltre al grido, chi sa quante volte ripetuto, de'loro miracoli, non saranno mancati disegni o ricordi

fattine da quelli che del continuo in quei giorni andavano e tornavano di Roma.

È noto quel che il Lanzi riferisce, avere alcuni creduto che l'Allegri nel dipingere la cupola di S. Giovanni in Parma imitasse fedelmente alcune figure che si veggono nel Giudizio del Buonarroti. La quale opinione non accetteremo noi che sappiamo non essere stata fatta la pittura del Giudizio che parecchi anni dopo la morte del Correggio; ma ben diremo che nella detta cupola di San Giovanni, alla quale Antonio pose mano nel 1522, si portasse in maniera, che dove si riguardino le proporzioni e lo scostare delle figure, il loro nudo, i loro abiti, la vigorosa espressione delle teste e tutto l'intero componimento, pare che lo spirito del Buonarroti dalla volta della cappella Sistina passasse ad informare la virtù dell'Allegri, sottoponendosi alla grazia del suo chiaroscuro; che è quanto dire, non avere il Correggio con altre penne che con le proprie volato verso quell'altezza terribile di Michelangelo. E in fatti al mirabil magisterio delle ombre e della luce è dovuto che le colossali figure del Cristo che ascende al cielo, e degli Apostoli che il rimirano attoniti, sfuggano in su così leggermente, che non paiono punto all'occhio soverchiare la non immensa capacità della cupola, costruita a forma d'una tazza; e nel tempo stesso vincono così bene la superiore oscurità della medesima (la quale non avendo lanternino sopra, nè finestre ne' lati, non riceve altro lume che di riverbero) che senza fatica e piacevolmente si possono ragguardare. E volendo un poco considerare la singolare virtù del Correggio di ottenere cioè col chiaroscuro quel che altri ottennero col disegno, bisogna pur derivarla dalla natura del suo spirito. Egli congiungeva con un ingegno elevatissimo un cuore sommamente affettuoso e pieno di soavità;

onde dove il primo lo tirava a grandeggiare con l'arte il più ch'era possibile, il secondo, sdegnando qualunque minima violenza, lo ammoniva di cercare in natura i modi più dolci per arrivarvi. I quali modi trovò nella grazia del chiaroscuro; conciossiachè chi ben consideri la natura, non per altro ella si mostrò così varia di forme e di colori, che per mezzo della luce e delle ombre; il che è pure cagione perchè l'una cosa temperandosi con l'altra, non si vegga mai nelle operazioni di lei alcun che di sforzato e d'indistinto; ma tutto gradualmente e con riposo si manifesta. Il Correggio adunque, avendo studiato da questo lato la gran madre comune, usò il chiaroscuro con un fine, cui giammai alcun altro non aggiunse. Imperocchè gli altri maestri usarono il chiaroscuro per dar rilievo perfettamente con un forte contrapposto di luce e di ombre, mettendo cioè accanto al bianco il nero, perchè il rinforzo dell'uno facesse sì che le figure poste nell'altro spiccassero come dalla tavola. Ma l'Allegri, volendo dare ai suoi dipinti col chiaroscuro quella grazia e quella perfezione che altri davan loro col disegno e col colorito, stimò che quel modo di contrapporre sì vicino e sì fortemente le ombre alla luce, doveva generar durezza, che è nemica della grazia: laddove, mettendo il grigio oscuro accanto al nero, e il grigio chiaro accanto al bianco, cioè facendo passare la luce da un colore all'altro con insensibile gradazione, otterrebbesi, oltre al rilievo, una dolcezza incomparabile, ed altresì quel temperamento di colori, e quella sempre nuova ed incantevole armonia, e in fine (che non si può dir di più) quel modo di fare sparire ogni traccia di contorni, e co' chiari e cogli scuri stabilire la verità delle forme, come proprio fa la natura.

Riduciamoci alla mente il San Girolamo, uno

de' suoi principali lavori; dove, sebbene le carni dei diversi personaggi sieno variamente colorite, essendo più delicate nella Maddalena e nel piccolo Gesù, d'un tono più dorato, come dicono gli artisti d'oggi, nella vergine, più sanguigne nell'angiolo, e nel San Girolamo, d'una tinta virile bassa (che non è nè gialla, nè rossa, nè sporca), pure questi colori s'uniscono in guisa fra di loro, e così bene sfumano ed armonizzano, che a prima vista par di vedere tutta una tinta, come nelle cose create. Osservi in oltre le bocche appena più colorite delle guancie, e con tale impasto da nascondere il contorno: se non che il lume, che nel labbro superiore rade più, ne assegna il termine. Gli occhi sono sempre bassi e morbidi senza contorni, e gli scuri sì degli occhi e sì del naso e della bocca sono morbidi, ma sempre più forti delle altre ombre. Il passare della luce dal centro all'estremità è insensibile; e come in quello è riunita con dei scuretti forti e caldi e con dei colori vivaci, così in queste con delle tinte sporche e naturalissime si spande. I chiari sono dorati senza essere gialli, e le ombre son portate a quel grado maggiore o minore di trasparenza, che è necessario a dare un perfetto rilievo. I capelli bellissimi e dipinti con largo pennello si uniscono con le carni mercè degli scuri ottimamente sfumati: quelli della Madonna di color nero castagno tengono il primo scuro del quadro: quelli biondeggianti della Maddalena sfumano più, e s'avvicinano al così detto tono delle carni. Anche i panni s'accordano maravigliosamente. Il manto turchino della Vergine molto vigoroso e moderatamente vago nei chiari, ha poco volume, per non raffreddare l'effetto generale del quadro. Il rovescio verde, e la veste che copre la gamba di color rosso preparato in gialletto, e velato di lacca, rinforzano subito il caldo delle tinte: e

l'abito del San Girolamo turchino, ma più sporco di quello della Vergine, e il manto rosso con poco cinabro ne' chiari, lo mantengono. Tutto riesce a fare l' effetto in ogni parte maraviglioso. Vi è un leone, ottimamente ombreggiato, e grassamente dipinto: le carni sono smaltate, nè si capisce l'andamento del pennello. L'aria poi è argentina e freschissima come il mattino. La qual freschezza produce, che le tinte delle carni più calde compariscano, e nel tempo stesso più trasparenti, e come se fossero vive. In somma in questo quadro del Correggio, più che in ogni altro, spicca quella unione e incantevole armonia, che, come dicemmo, vien prodotta dall'uso singolarissimo ch' egli fece delle ombre e della luce.

Nè qui solamente consiste il pregio singolare del suo chiaroscuro. Il Correggio, per evitare appunto la necessità di mettere i chiari e gli scuri sì vicini fra di loro da non ottenere quella sfumatura che abbiamo osservata nel suo pennello, cercò le più grandi masse sì di ombre e sì di luce, avvisando con quel suo delicatissimo gusto che l'occhio non si riposa, nè si diletta che nel grande, siccome quello da cui si genera un movimento dolce ed armonioso. Ma v'era pure una difficoltà, che, essendo agli uomini generalmente odiosa l'oscurità, l'aggrandire le masse ombrose quanto le luminose, avrebbe fatto sparire quella grazia ch'egli cercava. Ecco pertanto quell' ingegno trovar subito nuovo e mirabilissimo compenso, adoperando che i reflessi rompessero il troppo tenebrore: di maniera che con poca luce e con molte riverberazioni, potesse conservare le grandi masse, e in pari tempo ottenere il maggior rilievo congiunto con la maggior dolcezza possibile. Il che vuolsi ritenere come il fonte della sua grazia: chè, mentre rapisce, fa sì che lo spirito abbia

il tempo di comprendere il concetto della composizione, e di gustarne le diverse espressioni. Il quadro celebre della notte, e l'altro della Maddalena, ond'è superba la Galleria di Dresda, me ne facciano principal testimonianza. Nel primo di esso è rappresentata la Natività di Cristo; da cui partendosi uno splendore straordinario, rompe la notte e fa lume ai pastori, e intorno alle figure che lo contemplano; fra le quali è degnissima di considerazione quella femmina che, come nota il Vasari, *volendo fisamente guardare verso Cristo, e per non potere gli occhi mortali sofferire la luce della sua divinità, che coi raggi par che percuota quella figura, si mette la mano dinanzi agli occhi, tanto bene espressa che è una maraviglia*. Nè minor considerazione merita quel coro d'angeli sopra la capanna che cantano, i quali, come lo stesso Vasari divinamente dice, *sono così ben fatti, che par che siano piuttosto piovuti dal cielo, che fatti dalla mano di un pittore.*

Che diremo del piccolo quadretto della Maddalena giacente, piccolo di mole, ma di bellezza così grande, che non si giungerebbe mai a lodarlo quanto basti? In esso veggonsi al massimo grado tutti i mirabili effetti del chiaroscuro di questo singolare pittore, non potendosi imaginare cosa più vaga nè più graziosa. Dobbiamo a questo proposito far ricordanza d'un altro preziosissimo quadretto del Correggio, nel quale è un Cristo nell'orto; pittura finta di notte, dove l'angelo, apparendogli, col raggio del suo splendore lo illumina tutto, e giù a piè del monte in un piano si veggono tre apostoli che dormono, sopra i quali fa ombra lo stesso monte: e più in là in un paese lontano è finto l'apparire dell'aurora, e si veggono venire dall'un de'lati alcuni soldati di Giuda. *Questa storia*, conchiude il Vasari, *è tanto bene intesa nella sua piccolezza, che non si può*

nè di pazienza nè di studio per tanta opera paragonarla. E per verità il lume che, partendo da un punto, rischiara variatamente il quadro, è cosa tutta poetica e sublime. In tal guisa l'Allegri aggrandiva le ombre, ed otteneva che queste col mezzo di luci naturalmente riflesse sfumassero con tanta grazia e bellezza, che al Mengs parve che il suo chiaroscuro fosse cosa ideale. Della quale espressione noi al solito non faremo conto, come impropria. Ci sarebbe piaciuto che l'erudito scrittore avesse detto che una più profonda e speciosa osservazione della natura fece il Correggio padrone di usare le ombre e la luce nel più bello e grazioso modo che mai si possa vedere; al che tiravalo l'indole del suo ingegno, che, come il cuore, era gagliardo senza impeto: e però cercava d'ottenere quel riposo che viene alle pitture dalle grandi masse, nelle quali la degradazione delle tinte riesce più naturale e tranquilla, e divien fonte di maravigliose leggiadrie. E di cotali leggiadrie qual pittore mai ne sparse in tanta copia quanta se ne vede nel S. Girolamo, di cui si è discorso, e nella celebre Madonna della Scodella, dove la gaiezza della fantasia e la serenità e dolcezza delle figure non si potrebbe paragonare con altra dipintura, se pure non fosse dello stesso autore: benchè mai alla vera e vivissima testa del Gesù, che in questa tavola pargoleggia, non aggiunse mai la stessa mano dell'Allegri? Ecco perchè l'arte della pittura riconosce dal Correggio la massima perfezione del chiaroscuro. Dopo le quali cose non sarà difficile mostrare, come il Correggio assoggettasse al chiaroscuro il colorito, il disegno ed ogni altra parte della pittura.

Il Vasari afferma che *nessuno meglio di Antonio toccò i colori, nè con maggior vaghezza, o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui.* Raffaello

Mengs, addentrandosi più ne'meriti singolari dell'Allegri, nota, e ci par giustissimo, che lo studio del chiaroscuro gli fece conoscere che se i colori non vengono con ispecial trasparenza maneggiati, non è possibile che rappresentino un' ombra naturale; attesochè le tinte trasparenti lascino subito passare i raggi della luce, e per conseguenza la loro superficie rimane realmente oscurata; laddove le tinte gravi, e diremmo metalliche, riflettono la luce, e in cambio di produrre un'ombra scura, ne producono una chiara. Con questa maniera egli diede al colorito una lucentezza che per avventura non si vede in altri, ed ottenne che le sue figure paressero come vedute dentro uno specchio; oltredichè mentre a sera, come sperimentò il Lanzi, per la debolezza della luce, le altre pitture perdono vigore, le sue in certo modo lo acquistano, *quasi fosfori che vincono il bruno dell'aria.* A qualcuno è stato avviso che le delicate carnagioni di Tiziano non si vedano nel Correggio. E noi non vogliamo generalmente contrastare a quella opinione; anzi crediamo che quel tenero della carne tizianesca non comporterebbe tutta la forza e distinzione che l'Allegri diede agli scuri e ai chiari, affinchè la grazia del rilievo spiccasse maggiormente. Ma è d'altra parte vero che ebbe egli solo una certa maniera di abbassare e rinforzare le ombre, e direi di ammorbidirle, che piuttosto giovassero che nuocessero all'incarnato; il che mostrò nella Leda e nella Danae per Federigo di Mantova, che il Vasari dice *sì di morbidezza colorite e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni.* Giulio Romano, avendole vedute, affermò *non conoscere colorito nessuno, che aggiungesse a quel segno.* E quando pure non ci fossero testimonianze di artisti, basterebbe ricordare che le attrattive di quelle carnagioni candidissime e delicatis-

sime furono così possenti nel figliuolo di un Duca d'Orléans, che, non sapendo esser casto guardandole, e volendo parere un santo non guardandole, fece con ipocrita balordaggine guastar la testa alla Leda, e ridurre in pezzi la Danae, che dal Vasari per isbaglio è chiamata Venere.

Il colorito del Correggio è altresì la miglior riprova per non credere quel che dice il Vasari, ch'egli fosse tanto misero e melanconico nell'arte, e che aggravato di famiglia *desiderasse di risparmiare:* imperocchè nessuno mai dipinse con maggior lusso di scelti colori, nè con più forte unione; e nessuno preparò con maggior cura e maestria le tavole o le tele: sapendosi per testimonio di chi le ha esaminate, che dopo averle ingessate, come era uso allora di tutti i bravi coloritori, dava ad esse una mano d'olio cotto, affinchè assorbendo le parti saline dei colori, sempre più li purgasse e rendesse durevoli. Ed oltre a ciò, sicuro della loro resistenza, riscaldava i quadri o col fuoco o col sole, perchè le tinte mescendosi insieme si spandessero così, che paressero una fusione: tanto più difficile, quanto che il vigore delle masse chiare e delle scure era al massimo grado. E per verità non si potrebbe avere altra ragione della somma lucentezza e solidità del colorito correggesco, che d'una maravigliosa vernice, la quale al brillante e gaio de'fiamminghi e dei veneti congiungesse il robusto e l'accordato dei fiorentini. Vernice disgraziatamente rimasta un segreto all'età nostra.

Ragionando il Mengs del disegno del Correggio, afferma ch'egli v'impresse una certa grandezza che non è sempre conforme alla verità. A me pare non potersi dire che il disegno di uno che studiò unicamente la natura, e la intese più d'ogni altro, non sia vero. Ma credo invece potersi e doversi dire che l'Allegri in-

tenso, come abbiam veduto, al grazioso delle grandi masse ch'ei mirabilmente otteneva colle ombre e con la luce, non si brigò molto della scelta delle forme, donde viene quella purgata e corretta bontà di lineamenti, in cui Raffaello non ebbe pari. L'Allegri si studiò principalmente di aggrandirle, rigettando ogni minuta parte, ed evitando le linee rette e gli angoli acuti: e nei suoi contorni impresse più eleganza che correttezza. Il Mengs dichiarò perfettamente il disegno del Correggio, quando disse che, come Raffaello gli fu superiore nel dipingere gli effetti degli animi, così gli fu inferiore nel dipingere gli effetti dei corpi; e potrebbesi anche tale sentenza ridurre in questi termini: che la grazia che incomparabilmente dava il primo alle pitture, veniva dalla migliore e più viva espressione degli animi, e per ciò le sue linee sono pure come lo spirito; la grazia poi, che alle pitture dava il secondo, veniva dalla più vaga e leggiadra attitudine dei corpi, e però le sue linee sono varie e ondeggianti come la materia. *Rara è quella testa*, dice dottamente il Lanzi, *che non sia veduta o di sopra o di sotto: rara quella mano o quel corpo che non pieghi con una grazia senza esempio.* E in oltre chi mai le faccie dei giovani e de'fanciulli atteggiò al riso con tanta semplicità e naturalezza, da non esservi persona melanconica, che ragguardandole non rida anch'essa e non si rallegri? Chi poi dipinse in guisa i panni che, ponendo più cura al loro andare, che a ciascuna piega, dovesse accrescere vaghezza al componimento?

Se dopo queste considerazioni alcun dicesse: è poi esempio imitabile di disegno il Correggio? Risponderei che dove venisse fatto di colorare e ombreggiare i disegni dell' Allegri nel modo che furono da lui colorati e ombreggiati, non crederei biasimevole seguitare la sua

maniera nuova e qualche volta strana di contornare; imperocchè, come dottissimamente avverte lo stesso Vasari, parlando di esso Correggio, *tutto s' impara per condurre l' opere perfette nella fine, la quale è il colorire con disegno tutto quel che si fa.* Ma poichè è singolar benignità di natura il fare come l' Allegri fece, giudicherei imprudenza, anzi certezza di rovinare, il volerlo seguitare in quel suo continuo ondeggiamento di linee, or concave or convesse, e come che naturali, pure sempre arditissime. L'esempio di quelli che vollero imitarlo, mostrerà vero più sotto quello che qui accenniamo. Pongasi ben mente che Antonio fece servire alla grazia del chiaroscuro il colorito e il disegno: nè solamente il colorito e il disegno, ma eziandio la invenzione e composizione delle storie. *Sono,* dice il Lanzi, *le sue invenzioni per lo più come le poesie d' Anacreonte, ove gli amorini, e ne' temi sacri gli angioletti, agiscon cose graziosissime.* Così nel quadro di San Giorgio li vedi scherzare intorno all'elmo e alla spada del santo; e nel S. Girolamo un angiolo addita al Signore il libro di quel gran dottore della Chiesa, e un altro si appressa alle narici lo scoperchiato vaso di unguento della Maddalena.

Al suo comporre non mancò dignità e magistero: ma tenne sempre la via della natura con un ardire ch' egli solo poteva usare: talchè i gruppi, le attitudini e tutte le movenze delle sue figure divennero affettazioni e leziosaggini negli altri che lo imitarono, non avendo avuto alcuno il potere di accordare quelle grandi masse di lumi e di ombre con tanta grazia e dolcezza, che ne risultasse una vaghezza perfettissima e universale. Dirò anche di più, e credo sia il più che si possa dire, e come il suggello al merito del gran lombardo. Dagli effetti del chiaroscuro ottenne, cosa singolarissi-

ma, la maggiore espressione de' sentimenti più teneri e profondi, come la pietà, la compassione, il dolore, il lutto ed ogni altra mestizia. Del che recherò in prova il suo deposto di Croce che nell'Accademia parmigiana si conserva. Chi non rimane commosso al vedere quella lugubre scena? Fu questo un dei soggetti che il Sanzio condusse con maggior affetto: e certamente in quel Cristo posseduto dal Borghese è tutta la pietà che si può accogliere in cuore umano. Ma nel correggesco è meno da piangere, meno da intenerirsi, meno da compatire? Ben credo che nel primo gli affetti nascessero principalmente dalla virtù del disegno, e nel secondo dalla virtù dei chiari e degli scuri. La qual sentenza suona così, che nel Sanzio il cuore è commosso più pensando che guardando, mentre che nel Correggio più guardando che pensando s' intenerisce. Entra il lume a diritta, e con soave contrasto e malinconia si spande più o meno sulle varie figure, secondo che esse più o meno esser debbano dal dolore oppresse: per lo che le fisonomie pigliano quel grado di tristezza e di pena che a ciascuna si conviene. Fredda e scolorata quella del Salvatore esangue. Immobile, e come dal dolore impietrata, la madre, dagli occhi della quale non grondano lagrime, ma fugge il lume, come di chi è fuori dei sensi. Pieno d' alto cordoglio, ma senza sfogo, il fedele Giovanni che tra le braccia accoglie la svenuta Maria. Tutta in sè ristretta la Maddalena, alla quale rosseggiano gli occhi per lo gran pianto versato, e più che stanchi si direbbono esausti. Ma tutti questi effetti di commozione nelle figure non si mostrerebbero al più alto segno, se con essi non s' accordasse il resto del campo. Terreno arido, alpestro; arbori radi e spogliati. Nessuna parte di cielo scoperta; e, ciò che è da notare, spira nella morta e caliginosa aria del fondo una mesti-

zia che piglia colore dalla straordinaria gramezza del sole oscurato; d' onde viene quel ferale e cupo silenzio che aggiunge il sublime alla pietà di quella scena. Aveva ragione il Caracci di prediligere questo quadro del Correggio.

Fu il Correggio generalmente creduto non atto ad esprimere sentimenti di fierezza e di violenza, come uno di natura tutto grazia e dolcezza; e per verità il gaio, il lieto, il tenero furono meglio e quasi sempre da lui espressi; ma quando alcuna fiata volle la fierezza e la violenza di un carnefice esprimere, trovò pure nel suo chiaroscuro il mezzo di farlo eccellentemente. Il martirio di S. Placido e di Santa Flavia, anch'esso nell'Accademia parmense, lo dimostra. Non so se mai sia stata messa a maggior contrasto dai pittori la ferocità di chi opprime e la costanza di chi è oppresso, come in questo dipinto si vede. Ben credo che, se non fosse la varietà delle tinte prodotte dalle spaziose masse dei chiari e degli scuri, spiccherebbe assai meno da una parte la cruda e atroce forza del manigoldo, e dall' altra la viva e sfavillante gioia dei martoriati. Ma del disegno, colorito, invenzione, composizione, espressione, e d'ogni altro pregio dell'Allegri, le nominate cupole della città di Parma sono la più compiuta dimostrazione. Maravigliosa età fu quella certamente per l'arte, che quasi a un tempo la Segnatura di Raffaello, la Sistina di Michelangelo e le cupole del Correggio si scopersero, senza che l' uno vedesse l' altro. Chi ancora mettesse in dubbio la sovranità della mente italiana, venga qua, e dica se altra nazione, altro cielo può vantar tanto. Miracoli son questi dell' Italia sola, dove le avversità e le guerre distruggitrici della comune libertà non bastarono a spegnere la fiamma dell' intelletto, la quale crebbe ognora più, quasi incendio mosso da contrarii venti. Raffaello,

Michelangelo, il Correggio, il Machiavello, Colombo e Galileo fecero al mondo solenne e sicura testimonianza che dagli altri abbiamo ricevuto i tradimenti e le catene, ma non la sapienza del buono e del bello.

Chi considera in Parma le due cupole del Correggio, l'una nella Chiesa di S. Giovanni dei PP. Cassinensi, e l'altra nella cattedrale della detta città, vede senza fatica, così nella prima come nella seconda, l'opera di un ingegno destinato dalla natura a far mostra della grazia che nasce dalla bella apparenza. Ma non può eziandio non avvedersi che in quella ha seguito meno che in questa le inclinazioni della propria natura; segno manifesto ch'egli, dove avesse voluto, avrebbe potuto volgere il suo ingegno a qualunque mèta. Alla cupola di S. Giovanni pose mano poco oltre ai ventisei anni, quando già sentiva il giovanile stimolo di vincere sè medesimo, che già aveva dato luminose prove di valore nella camera di S. Paolo, e nell'Evangelista della stessa chiesa di S. Giovanni. Dimenticò adunque per poco la soavità del proprio cuore, e lasciò che un momentaneo fuoco aiutato dall'età e dal volere il trasportasse dove egli, seguitando la sua indole naturale, non sarebbe mai giunto. Il qual fuoco poi venne in guisa rattemperando nelle altre sue opere, che quando giunse all'ultima, cioè alla cupola della cattedrale, abbandonato già alla sua dolce e leggiadra natura, fece tutta conoscere la grazia del suo pennello. E si può dire che se nella prima michelangioleggia, nella seconda raffaelleggia più, ma sempre a suo modo, cioè con un sentimento che piglia conforto più dagli occhi che dalla mente: onde il cuore si apre più guardando che pensando.

E qual cuore infatti rimarrebbe chiuso al pio e gloriosissimo atto, col quale Maria Vergine in mezzo ad una lieta e festante moltitudine di spiriti celesti, levasi

su in alto e rimira il figliuolo che, involto in tutta la maestà e la gioia dei divini splendori, scende dal sommo cielo ad incontrarla con uno scorcio de' più difficili che mai artista valentissimo possa immaginare? E chi non sentirebbe l'anima inondare da ineffabile dolcezza, volgendo lo sguardo nel volto di quei santi, i quali mostrano di essere tutti compresi dalla beatitudine e allegrezza che irraggia il divino sembiante? Chi rimarrebbe freddo alla vista degli apostoli che guardano ansiosi nel sepolcro di Maria, e nel trovarlo vuoto esprimono a un tempo nelle loro faccie tutta la pietà e la maraviglia? Qui i detti apostoli non giganteggiano come nell'altra cupola, dove è portentosa estasi la loro attitudine; di pietosa ammirazione sono ora atteggiati. Finalmente alla serena e beatissima luce dei celesti spiriti, aggruppati e distinti con bellissimo ordine, alla superna ilarità dei diversi angioli che dopo un giro di leggerissime nuvole, aiutano il volo della Vergine, chi danzando, chi cantando, chi plaudendo e chi ardendo odorosi timiami, qual più indifferente spettatore non crederebbe di essere in cielo e di respirare la vera aura del paradiso?

Ma se ad ognuno la vista di tanto miracolo d'arte arreca letizia, giocondezza e diletto infinito, agli artisti deve insieme essere cagione di altisssima ammirazione. I quali a prima giunta, e quasi ad un girar d'occhio, notano che, dove nel comune dei maestri le particolarità, e diremmo le accessorie vaghezze diminuiscono spesso l'importanza e il diletto del soggetto principale, qui in cambio, sebbene nella maggior copia e nella maggior attrattiva profuse, pure ne aggrandiscono la maraviglia e l'effetto più desiderabile. Il che vuolsi attribuire alla singolare arte del Correggio di unire le minori parti colle maggiori, mercè di quella sua ampia e dolcissima

sfumatura di ombre; onde il trapassare dalle prime alle seconde, e dalle seconde alle prime, non solo non affatica minimamente lo spirito, anzi è occasione di un nuovo piacere che subito si congiunge e intrinseca con l'altro di veder nascere i contorni dalle stesse forme dei corpi, mercè anch' esso di un delicatissimo sentimento di ombreggiare; sì che le medesime ombre, come è in natura, facciano conoscere i segni d' ogni fattezza e attitudine, e quasi conducano l' occhio ad andare più oltre che la pittura non si mostra, e a girare intorno intorno alle figure che mirabilmente tondeggiano. Altro singolarissimo magistero prodotto anch' esso dalla forza del chiaroscuro è di vedere le figure degli apostoli (nella inferior parte della cupola) mostrarsi a chi da terra le guarda, assai maggiori che non sono in fatto. I Greci reputarono questo il più arduo sforzo, come dell' architettura, così della pittura: ed avevano ragione, poichè il misurare così le proporzioni figurate in guisa, che la distanza ad esse non nuocesse, parecchi l'ottennero, ma il farle crescere a più distanza, come se le cose dipinte si spiccassero dal fondo e venissero elle stesse ad avvicinarsi all' occhio de' riguardanti, senza minimamente aggravarle e quasi sfuggendo, è miracolo del solo Correggio che seppe con un singolare artificio di colorito usare e sfumare così le mezze tinte, che alla vista più acuta non fosse conceduto di vedere il loro passaggio dalla luce alle ombre. Allo stesso singolare artificio è da riferire la estrema leggerezza della parte superiore della cupola, e quell' eterea dolcezza che spira intorno, e acquistando vigore a mano a mano che più s'abbassa, fa sì che le cose dipinte nel cornicione e nei pennacchi della cupola si accordino perfettamente con quelle che spiritualizzano nella sommità, e quasi costringano lo spettatore a fermarsi prima negli apostoli e

nei santi padri che sono a lui più prossimi, e col guardo e attitudini di questi, spingere sempre in suso l'occhio e l'ammirazione.

E qui la storia dell'arte m'impone di notare che l'Allegri fu il primo e forse il solo a mostrare il modo da tenere nel dipingere le cupole. Egli, com'è facile vedere nelle due qui descritte di Parma, vinse tutte le difficoltà degli scorti, ma segnatamente vinse quella del sotto in su, che fu destramente schifata da Raffaello, e che dopo il Mantegna era rimasta senza l'ultima perfezione. Questa perfetta scienza di far scortare le vedute dal di sotto in su (senza cui è impresa disperata il dipingere le cupole, le quali nella loro cavità verticale non comportano quelle attitudini, che a chi guarda in una parete sarebbono belle e naturali) lo mise nella via di signoreggiare così qualunque architettura di volta, che non si dovesse vedere la pittura seguitar la fabbrica, ma bensì la fabbrica seguitar la pittura. Torniamo a gettare uno sguardo nelle due cupole di Parma, e segnatamente in quella del Duomo, di forma ottangolare. Non ci par qui che la Nostra Donna, spiccatasi da terra per volare al cielo, debba bucar la volta per andar più oltre, senza che la vista di chi è in terra fatichi punto a seguitarla, e la moltitudine degli angioli che la circondano, e gli apostoli collocati più sotto tra una finestra e l'altra non scortano anch'essi in modo, che si vedono comodamente di sotto in su tutti i loro maravigliosi movimenti? Certo non offendono l'occhio figure che, guardandole di sotto, paiono ripiegate o rovesciate, o tali da quasi temere ad ogni momento che ci piombino addosso. Nè è possibile trovare altrove maggior arditezza di unire insieme colla forza stessa del chiaroscuro le grandi parti di un grandissimo componimento, al quale le otto finestre sottane, e poco men che

rotonde, danno quella luce perchè spicchi sino alla più alta sommità. Ben disse Raffaello Mengs, esser questa la cupola più maravigliosa di quante ne furono dipinte innanzi al Correggio e ancora di poi; nella quale par che volesse mettere il suggello alla sua gloria, presentendo che non più di quattro anni sarebbe oltre il detto lavoro vissuto. Ma di questi, e della sua fine acerbissima parleremo più sotto, per seguitar, meglio che per noi si possa, l'ordine de' tempi. Qui ci sia permesso di rivolgerci alla città di Parma, e prima rallegrarci con essolei, che possiede quel che senza paura di esserle tolto, la fa invidiabile alle più rumorose città d'Europa: e poi supplicarla che a tanto tesoro d'arte tenga mai sempre ogni sua cura rivolta, perchè duri e si conservi il più lontano possibile. Nè faccia, per quanto è in lei, che le ingiurie del tempo e degli uomini vadano più oltre di quello che non senza grave dolore qua e colà nelle due immense opere veggiamo. Pensi che la mano dell'artefice maneggiò in guisa il fresco, che sempre bella e lungamente viva la pittura vi si dovesse vedere; come attesta quel che non ha sofferti danni d'aria e di non curanza. Abbiano anche i posteri così preziosa vista. Chi sa che essi, più felici di noi, dietro a un tanto esempio, non si riconducano a poco a poco a far rivivere l'antica arte del fresco? Arte, dirimpetto alla quale il colorire in tavole o in tele pareva a Michelangelo cosa da giuoco; e di cui tanto più l'Italia avrebbe bisogno, in quanto ch'ella, per un ostinato infelicissimo fato, è così spesso soggetta alle forestiere rapine.

Se il Correggio maravigliava la Lombardia con la pittura, il Begarelli di Modena faceva lo stesso effetto coi lavori di creta. E poichè amendue, come fu detto, si erano conosciuti a Modena nella prima gioventù, e avevano insieme lavorato di terra, si ritrovarono pure

insieme in Parma, e seguitarono a far modelli in creta nel tempo che l'Allegri aveva posto mano alle cupole. Ma del Begarelli la più parte delle opere perirono; e fu gran ventura che si salvassero e conservassero insino a noi quelle che oggi si veggono raccolte nello studio delle belle arti di Modena, e nell'accademia delle belle arti di Parma; avendo servito a far vedere che non a torto Michelangelo, guardando le statue di detto modanese, sclamasse: *Guai alle statue antiche, se questa terra diventasse marmo.* Egli (simile al Correggio, col quale aveva comune la patria e gli studi) tanto nell'atteggiare e panneggiare le figure, quanto nel finirle, ebbe una maniera così dolce e leggiadra, che in questa parte toccò quell'ultimo grado di verità e di naturalezza, dopo il quale comincerebbe l'affettato e il lezioso.

Ora torniamo a' pittori e principalmente a Tiziano, di cui certo non si può additare alcuna opera condotta in quel tempo, la quale, come la cupola del Correggio, lo avvicini alla terribilità michelangiolesca; ma nè pure è da negare ch'egli non ricevesse un certo notabile eccitamento a grandeggiare con la sua arte; di che basta a render fede il celebre quadro di San Pietro martire nella chiesa di San Giovanni e Paolo di Venezia: dove che manca, perchè la sublimità e gagliardezza della espressione non sia pari alla sovrana bellezza del colorito? Ma facciamo più particolare disamina delle opere del Vecellio, ingegno tranquillo, sagace, e fatto per rappresentare perfettamente quella parte della natura che col prodigio de' colori, svegliati dalla luce, veggiamo e tocchiamo; fuori della quale, come anche notò il Mengs, raramente cercò altra perfezione; onde da alcuni critici fu tassato nel chiaroscuro; che è frutto d'una fine intelligenza d'arte, diretta a far campeggiare con le grandi masse la grazia; e più anche nel disegno,

come quello col quale esprimiamo la parte più recondita e più nobile della natura, cioè la spirituale e la intellettiva. Ci sia pertanto lecito qui di esaminare queste due cose nel gran Cadorese.

E quanto al chiaroscuro, egli è vero che Tiziano non lo studiò qual parte sustanziale dell'arte, come aveva fatto il Correggio; e però, mettendo qualche volta a soverchio contrasto le ombre con la luce, riuscì troppo duro, e qualche volta, praticando il contrario, troppo molle apparì. Ma d'altra parte cercando egli d'imitare la natura ne'suoi colori, cioè nelle forme fatte visibili dai colori, non avrebbe ciò potuto ottenere nel più perfetto modo, senza osservare e conoscere la degradazione della luce, come congiunta essenzialmente con quella dei colori medesimi. Però non poteva rimanergli nascosto l'effetto del chiaroscuro. Solamente egli l'usò non per aggiunger bellezza alle sue pitture, ma per non levargliela: onde assai parco fu degli scuri, e si guardò sempre di rinforzarli negl'ignudi, sapendo che le forti ombre, quanto giovano al rilievo, altrettanto diminuiscono la tenerezza della carne, che era il suo diletto principale. Quindi, come nota lo Zanetti, finse nei suoi dipinti, per lo più, il lume alto e radente; sì che con vari gradi di tinte mezzane era formato il maggior lavoro delle parti spaziose. Da ciò, conchiude il citato autore, nasceva il maraviglioso effetto de'ritratti e di tutte le teste di questo gran pittore; nelle quali, raccolta la maggior forza negli occhi, nel naso e nella bocca, lasciavasi cautamente il resto in una dolcezza incerta che dava luogo alla vivacità, e favoriva molto lo spirito di esse teste. Considerano anche i maestri dell'arte nel chiaroscuro di Tiziano un'altra qualità. Tengono essi per cosa certa ch'egli spesso, illuminando maggiormente gli orizzonti, fingesse la luce

dei campi aperti quale si vede al tramontare del sole, da far nascere quella incertezza di ombre, onde le sue carnagioni alquanto brunette e rosseggianti e vivissime appaiono; e mostrano in prova la famosa tavola della Presentazione di Nostra Donna, che si conserva nell'Accademia delle belle arti di Venezia; ricchissima di figure e di ritratti che paiono dover favellare con chi li mira; la quale è stata sì peggiorata dai risarcimenti, che è difficile più conoscere il giuoco del chiaroscuro tizianesco; imperocchè non vedi più la nuvola nel mezzo, sopra ogni altro obbietto splendente, e il lume tanto maggiore verso l'orizzonte, da far sì che le tinte delle altre parti si mostrino più basse e tranquille. E poichè siamo a ragionare di questa celebre tavola di Tiziano, non vogliamo tacere che in essa è la più bella e grandiosa opera di prospettiva che mai si possa vedere, tuttochè soverchi non poco il componimento delle figure; vizio comune ai veneti pittori, come abbiamo notato in altro luogo.

L'altra accusa che a lui fu data, è di poco corretto nel disegno. Nella quale possono in gran parte valere le stesse ragioni che allegate abbiamo intorno all'Allegri, e specialmente quella del dipingere perfettamente i corpi. Dove, se il Correggio col chiaroscuro, Tiziano ottenne col colorito; e però come l'uno, così l'altro attese più alla verità che alla scelta delle forme. Se non che il Vecellio, il quale imitò principalmente la parte più delicata e altresì più sensibile della natura, che è nelle carni, ebbe ancor purgato e scelto contorno, da non essere qualche volta inferiore ai più eccellenti disegnatori; e sarebbe stato sempre, se avesse sempre atteso alla scelta de' modelli: perocchè, contraffacendo Tiziano perfettamente e meglio d'ogni altro le cose naturali, allorquando queste eran belle e corrette, il suo

disegno altresì riusciva corretto, come poteva essere quello del Sanzio. E in vero a tal proposito mi sembra importantissima la distinzione da fare tra quelli che peccano nel disegno per mala abitudine di contraffare la natura, esagerandola, come sono gli ammanierati, e quelli che peccano nel disegno per non aver sempre avuto cura di ritrarre quella natura, che più perfetta apparisce, come per l'appunto sono i Veneti della migliore età dell'arte. Con tale distinzione intenderemo il perchè molte volte, guardando Tiziano, siano costretti a maravigliarci come sia stato appuntato nel disegno; e d'altra parte quelli che in ciò l'appuntarono, non ebbero il torto. Ben ebbero il torto di non distinguere il peccato, che dicesi *di maniera*, da quello che viene da minore attenzione a scegliere la più perfetta natura. E in questa parte Andrea del Sarto ritrasse molto della scuola veneta, e segnatamente della tizianesca, conciossiachè nè pur egli nel miglior tempo della sua gloria attendesse molto, come abbiamo osservato, a sottilizzare nella scelta delle bellezze naturali; ma sì bene attendesse a ritrarle con tanta perfezione, che a buon diritto si meritò il nome di Andrea senza errori. Lionardo e Raffaello erano tirati dal loro ingegno e dalla loro educazione a non contentarsi d'ogni natura; e però il loro disegno fu risguardato l'ultima perfezione dell'arte; laddove Andrea, e più di lui Tiziano, più facilmente si contentavano di quel che trovavano, quasi bastasse loro la gloria d'una perfettissima esecuzione; la quale chi chiamasse piccola gloria, mostrerebbe di non intendere quanto sia arduo e raro contraffare ottimamente le cose della natura.

Ma Tiziano tenne disegnando un modo differente da ogni altro proveniente dallo stesso suo magistero di colorire; conciossiachè appaia ch'egli tracciasse col pen-

nello la notomia de' corpi, per rendersi più agevole il modo di colorar così ogni parte, che nel tutto potesse dirsi quel ripetuto motto: « ei par proprio fatto d' un fiato. » E ciò ha fatto credere ad alcuni, e allo stesso Vasari, che Tiziano e tutti i seguaci suoi non delineassero prima nei cartoni, *e tutto facessero pennelleggiando, e senza disegno.* Ma in vero non era altro, che Tiziano contentavasi d' imitare perfettamente gli effetti della natura, poco curando di ricercarne le cagioni, che è quanto dire, dipingeva i maschi, le femmine, i giovani, i putti, come per l' appunto si veggono; e voleva di più che tutte le parti dipinte si porgessero agli occhi con la maggiore e più pronta facilità possibile, e senza ch' essi avessero minimamente da faticare: nè per conseguenza studiavasi di far troppo vedere gli andamenti delle ossa e dei muscoli e delle altre cause produttrici là superficie del nostro corpo; come fra l' altre ci fa fede quella tavola di S. Niccolò, Santa Caterina e S. Sebastiano, che ammirasi nella Galleria pontificia del Vaticano: onde il Vasari scrisse del detto S. Sebastiano ignudo, *ch' esso fu ritratto dal vivo, e senza artificio niuno, che si vegga essere stato usato in ritrovare la bellezza delle gambe e del torso, non vi essendo altro che quanto vide nella natura, di maniera che tutto pare stampato dal vivo, così è carnoso e proprio.* Le quali parole dello storico aretino mettono in evidenza il mio concetto. Intorno al quale aggiungerò qualche altro esempio; e propriamente quel Baccanale per Alfonso I di Ferrara, lasciato imperfetto da Giov. Bellino, a cui Tiziano aggiunse delizioso paese; e due quadri di pari grandezza, l' uno rappresentante i trionfi di Bacco, e l' altro quelli d' Amore. Nel primo, per servirmi delle care parole del Vasari, *è un fiume di vino vermiglio, a cui sono intorno cantori e sonatori quasi ebri, e così*

femmine come maschi, ed una donna nuda che dorme, tanto bella che par viva. Nell' altro che è contiguo a questo, *sono molti amorini e putti belli e in diverse attitudini, ma fra gli altri è bellissimo quello che piscia in un fiume, e si vede nell' acqua.* Questi quadri eseguiti con diligenza incredibile furono traportati a Roma nel palazzo Lodovisi, dove rimasero finchè un cardinale di quella famiglia non ebbe la voglia di privarsene per farne dono al re di Spagna. Sappiamo dal Boschini che quando il Domenichino li vide, e seppe che in terra straniera andavano, non potè ritenere le lagrime; ed aveva gran ragione il pittor bolognese; essendochè, come nota il Mengs, avevano servito di studio per imparare a fare putti ad esso Domenichino, al Poussin, al Passeri ed allo stesso Albano. E certo nessuno mai fece meglio di Tiziano i fanciulli e i corpi donneschi, eziandio considerati nel disegno; e parmi doversene attribuire il perchè a quel che di sopra abbiamo accennato; che il Vecellio riusciva maggiormente a ritrarre la superficie ed apparenza dei corpi, più che le ragioni della loro conformazione. E siccome i fanciulli e donne, sì per la loro dilicata natura, e sì per i loro movimenti scoprono meno l' agir delle ossa e dei muscoli, e per conseguenza la loro grazia è tutta, diremmo, superficiale, così meglio d' ogni altra cosa ne fu esimio ed eccellente dipintore. Di che fa splendida e mirabile testimonianza la Venere giacente, che si conserva nella Tribuna della nostra R. Galleria, fatta pel duca d' Urbino, Guidobaldo II, ed a ragione tenuta la più bella donna ignuda che dipingesse Tiziano. Il quale è fama che in lei ritraesse un' amica del duca. Certamente quella figura, dalla nudità e bellezza in fuori, non ha altra qualità che sia propria della dea di Gnido; e per voce popolare è chiamata Venere. Nè ciò nuoce

punto alla sua perfezione: anzi avvisiamo che, non avendo portato il pittore alcun pensiero sulle Veneri antiche e sulle loro forme e sembianze convenute, abbia potuto fare una pittura che è la vivezza stessa. Colla quale pittura, per la stessa ragione di ritrarre i corpi donneschi con un'arte che non ha pari, uniremo la celebre Maddalena che si vede in Venezia nella Galleria Barbarigo: dove senza dire della espressione di dolore e di pentimento, che non può essere più mirabile, è tale la verità delle carni, che, anche toccandole, si penerebbe a credere ch'elle sieno cosa dipinta. Gran peccato che detta opera sia non poco danneggiata e insudiciata dal tempo. Nè sapremmo dar biasimo al possessore di non volere che ella insieme con l'altre cose della detta Galleria sia ripulita; dacchè ci è noto quanto sia più facile ai risarcitori de' quadri il guastare maggiormente le antiche opere, che rifiorirle della loro perduta bellezza. Anche la Venere della stessa Galleria Barbarigo con gli amorini che le sorreggono lo specchio, è da tenere per un esempio di straordinaria bellezza e verità. E da ultimo è tutto il fiore d'una beltà e leggiadria femminile nella Flora della Galleria di Firenze; senza dire delle altre opere del Cadorese, dove mostrò l'estremo dell'eccellenza nel ritrarre le visibili apparenze della natura.

Egli è dunque nel colorito che bisogna cercare la perfezione dell'arte tizianesca: e intorno a ciò sia lecito allargarci con alquante parole. Il colorito è forse la sola qualità pittoresca che non si può insegnare nè apparare, se non ci è stata impressa dalla natura. I Veneziani per una speciale benignità di cielo l'ebbero, diremmo, nell'anima presso che tutti: e presso che tutti ne fecero primo, dovizioso e incantevole magistero. Ma il sovrano maestro fu Tiziano, come dottamente avverte

Raffaello Mengs, e come più dottamente nota il nostro Vasari, che lo chiamò il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de' colori. Questa pratica del colorire di Tiziano ci viene assai luminosamente riferita dallo Zanetti e dal Boschini: e coll' aiuto di questi due autorevoli scrittori di pittura veneta, ne daremo qui un cenno, tanto che basti a mostrare l' acquisto di colorito, che l' arte fece nelle opere del Vecellio.

Pochi e semplici colori, secondo che il condiscepolo Giorgione aveva prima d' ogni altro insegnato, formavano la tavolozza di Tiziano; e dalla unione e contrapposto dei medesimi nasceva la maggior vaghezza ne' suoi dipinti. Un bianco lino accanto ad una figura ignuda ne accendeva tanto la tinta, che de' più vivi cinabri, scrive lo Zanetti, pareva impastata, quando niente più vi aveva adoperato che la semplice terra rossa con un poco di lacca verso i contorni e le estremità. Così, invece di rinforzare gli scuri, perchè i chiari meglio s' avvivassero, egli contrapponeva con una singolare dolcezza, e tutta propria di lui, i più dilicati colori, affinchè i manco forti spiccassero. Nel qual lavoro aveva per guida l' opera stessa della natura; dove non è obietto, che posto dappresso, o sopra, o sotto ad un altro, non appaia più o meno diverso: cotalchè, scegliendo quei colori che più fra loro si distinguono per estrema varietà, come il rosso, il giallo e l' azzurro, e questi bene impastando e contrapponendo, otteneva insieme vaghezza e vigore di colorito. Onde giudicò il Mengs che Tiziano innanzi a tutti conoscendo che il rosso avvicina le cose, il giallo ritiene i raggi della luce, l' azzurro adombra, ed è atto a fare grandi masse di scuri, fu eziandio il primo e forse l' unico che ottenne perfettissimamente il temperamento di questi tre colori, da cui la generale armonia delle pitture si deriva: temperamento difficilissimo ad

ottenere, ed alla cui perfezione non giunse mai Pietro Paolo Rubens, per quanto ancor egli mirabilmente colorisse.

Di tutte queste cose mi faccia primieramente testimonianza la bella tavola per casa Pesaro, detta volgarmente della Concezione, che vedesi tuttora in Venezia nella chiesa dei Frari: dove i panni della Beata Vergine fanno maravigliosamente risplendere il putto che ha in collo, e gli procacciano infinita morbidezza e rilievo naturalissimo; imperocchè il candido lino vicino alle carni fa che queste, sebben di semplici tinte colorate, bellamente s'invermiglino, e per la contrapposta forza del panno rosso e azzurro, in un bel campo tondeggino. Ma non avrebbe mai questo effetto ottenuto, se avesse altrimenti lavorate le carni che con pure mezze tinte, proprio come fa la natura, e se non avesse fatto servire i panni a rinforzare ed a variare il colorito delle carni con quella degradazione dagli scuri ai chiari. E possiamo qui, perchè ci cade in taglio, osservare, che il pregio dei panneggiamenti tizianeschi, è quasi tutto in questo: giacchè il disegno, cioè il piegare ed avvolgere degli abiti, non è così scelto, semplice e dignitoso, come l'arte vorrebbe, e come usarono altri maestri.

Oltre alla vaghezza e vigore si osserva nelle pitture di Tiziano una lucidità maravigliosa: causata non solamente dalle imprimiture o mestiche assai chiare di gesso, ma ancor più dal porre colore sopra colore, che faceva come un velo trasparente. Ne' maggiori scuri usava lo stesso modo, velandoli a secco, e rinforzandoli, e riscaldandone i passaggi alle tinte mezzane; onde ne veniva quella forza di luce, di cui ridono i suoi dipinti, e sopra tutti quello famosissimo dell'Assunta: che può dirsi la più splendida opera che mai abbia prodotto al mondo pennello: da inebriare talmente gli oc-

chi, che dopo sì immenso fulgore non si guarderebbe altro quadro: e nè pure la parte inferiore dello stesso quadro, dove la pittura de' dodici apostoli che stanno a veder salire la Nostra Donna sopra lucida nube, come che le loro teste ed attitudini sieno bellissime, pure riesce un po' grave in comparazione della parte superiore, nella quale il colore e il rilievo sono ne' termini dell' ultima perfezione. Nè si loderebbe mai abbastanza la bellezza di quei putti, e il loro aggruppamento sì ingegnoso e mirabile, che l' uno facilmente si distingue dall' altro. Nel volto della Madonna, chi cercasse quel raggio di divinità che soleva dare alle sue Vergini Raffaello, nol troverebbe; ma troverà una bellezza amabile e abbastanza dignitosa, che non nasconde la sua potenza; alla quale aggiunge ottima espressione lo incontro dell' Eterno padre, che, tutto fiammeggiante nell' immensa sua gloria, allarga le braccia per riceverla nell' altissimo seggio.

Parrà forse strano ad alcuni che, conoscendosi il semplicissimo modo tenuto da Tiziano nel colorire, siansi i moderni cotanto dal buon colorito sviati, che è forse ciò di cui oggidì l' arte abbia maggiormente a dolersi. Ma egli è da considerare che il bellissimo colorito tizianesco non era già uno di quei segreti che una volta rivelati, è facile ad ognuno mettere in opera: esso era un felice sentimento dell' anima, aiutato mirabilmente dal continuo osservare la verità della natura, e dal ritrarla con fedele esercizio nei ritratti delle persone vive. I quali certamente sopra ogni altra cosa abituarono Tiziano ad essere grandissimo coloritore. E la ragione ci viene arrecata dal nominato Mengs, allorquando dice che i Veneziani, e primo di tutti Tiziano, recarono al più alto grado di perfezione il colorito, perchè, applicati a rendere più fedelmente la natura coi ritratti,

acquistarono il migliore e più grande concetto della varietà; atteso che le persone che si facevano ritrarre, volevano che i loro abiti e varie foggie ed ornamenti venissero ritratti altresì. Alla quale osservazione io ne aggiungerei un'altra e più semplice ancora. Esercitandosi l'occhio e la mano a ritrarre persone vive, si fa più fedelmente pratica del vero, non potendosi niente aggiungere e niente togliere all'immagine che si vede; onde il pittore osservante, poichè non ha da occuparsi nella scelta delle parti migliori, porrà tutto il suo studio negli effetti del colorito, massime quando le persone che dee ritrarre, come a Tiziano e agli altri Veneti interveniva, presentano di morbide e vivaci e gaie carnagioni.

E chi potrebbe tutti annoverare i ritratti che il gran Cadorese mai sempre condusse? Aveva pur egli ricevuto il nobilissimo uffizio, detto di senzeria, che rendeva trecento scudi l'anno: al quale era congiunto l'obbligo di ritrarre tutti i dogi, che nel palazzo pubblico venivano posti qual segno di gloriosa memoria alle generazioni future. E fu cosa rarissima, come afferma il Vasari, il ritratto che fece di Andrea Gritti, creato doge l'anno 1523, col quale egli teneva grandissima dimestichezza; onde, per maggiormente onorarlo, quasi fosse degno di stare co' santi protettori di Venezia, lo ritrasse in uno de' suoi più maravigliosi quadri, dov'era altresì la Nostra Donna, San Marco e Sant'Andrea. Detto quadro ebbe luogo nella sala del collegio, e perì nell'incendio della medesima: incendio lagrimevolissimo, che insieme ci privò del maggiore e del più eloquente testimonio del valore di quella veneranda repubblica, che sulla riva dell'Adda affrontò coraggiosa l'impeto di tutta Europa, armata con nuovo e straordinario esempio contro alla sua invidiata grandezza. Era ben degno che la gran giornata, dove le genti ve-

neziane lasciarono anzi la vita che la libertà, fosse al sommo artefice di Cadore, per decreto pubblico, allogata dallo stesso doge Gritti, che vi si era trovato presente, come uno de'provveditori in quella guerra. Il quale imagino che con le parole avrà infiammata la mente del pittore; gli avrà a parte a parte, col testimonio de'suoi occhi, narrato il terribile combattimento; avrà detto come il feroce Alviano, co'suoi fanti e con sei pezzi d'artiglieria, assaltò sopra un piccolo argine in Ghiaradadda tutto l'esercito francese con tal vigore e con tal furore, che lo costrinse a rinculare: nè con minor furia sostenne l'affronto della cavalleria nemica, quando in luogo aperto fu la battaglia ridotta: chè per tre ore fu dall'una parte e dall'altra combattuto, e lungo tempo la vittoria rimase dubbia; e stata sarebbe de'Veneziani, se la forza de'cavalli che nell'aperta campagna si poterono liberamente maneggiare, e più ancora una pioggia sopraggiunta, che rese il terreno posseduto dai Veneti così lubrico da non potervi fermare i piedi, non avessero dato un troppo smisurato vantaggio a'Francesi, cui il maggior numero non era bastato a farli vincere. Tuttavolta sanguinosa e certo non allegra ebbero la vittoria: e gloriosissima fu ai Veneziani la perdita; ai quali mancarono prima le forze che il valore: e senza mostrar le spalle agl'inimici, restarono quasi tutti morti in quel luogo. Non credo che nelle storie si trovi un altro esempio di ardore estremo per la grandezza della propria patria, da paragonare con questo: e fu ottimo consiglio che il Gritti lo prescegliesse fra tante vittorie della sua repubblica, perchè a pubblico eccitamento di libero morire fosse pennelleggiato. E sappiamo che al suo generoso fine corrispose l'opera del pittore: la quale, come ci assicura il Vasari che potè vederla, ritrasse al vivo la furia de'soldati combattenti, mentre la ter-

ribile e fatal pioggia cadeva dal cielo; e giustamente fra quante istorie erano state dipinte in quella memoranda sala del maggior Consiglio veneziano, fu tenuta la migliore e la più bella. Se pure a contrastarle il primato di bellezza non entrasse lo stesso autore con l'altra battaglia di Cadore tra gl'imperiali e i Veneziani, dipinta anch'essa per decreto pubblico, nella stessa sala, e anch'essa stata preda delle fiamme. Chè la descrizione vivissima fattane dal Ridolfi ci fa nascere la certezza che la memoria della terra natale doveva aggiungere all'artefice impeto di fantasia nel ritrarre i caliginosi globi di fuoco che si lanciavano dalla fortificata altezza del suo paese: oltre al conflitto orribile e confuso dei cavalli e dei fanti nel piano, ingombrato da improvvisa tempesta; e le insegne vincitrici di S. Marco, che sventolavano; e la fuga e morte dei nemici; e le ricche e lucenti spoglie dei vincitori, e infinite altre cose; per le quali, dice il prefato Ridolfi, diede Tiziano a vedere l'intendimento che possedeva nelle numerose composizioni, arrecando una naturale proprietà ad ogni azione, onde quella pittura divenne l'esemplare d'ogni studioso: e come da una parte gloriosamente sbugiardò la invidia di coloro che dicevano Tiziano sol valoroso nei ritratti, dall'altra mostrò che in Venezia durava sempre l'antico e utilissimo desiderio di veder pubblicamente ritratte le gloriose gesta di quella mirabilissima repubblica. Cui la terribile ed iniqua lega di Cambrai non bastò a fare scadere così da quel sommo grado di libertà e di grandezza, che non le rimanessero alcune durabili vestigie di amor patrio; e tra le città italiche fu pur la sola dove la pittura, se empì d'innumerevoli quadri le chiese, venne altresì adoperata nel pubblico palazzo a rappresentare cose civili e militari; le quali, perchè fossero maggiormente deplorate, perirono. Ma

non perì la memoria di esse, che dovrebbe essere sufficiente esempio a qualunque generazione che voglia delle arti fare un ottimo strumento di vera e durabile utilità; senza che debba valere la scusa di molti che, volendo mantellare la povertà del loro ingegno, dicono che i fatti delle nostre storie non si porgono, quanto è mestieri, alla bellezza e magnificenza dell'arte. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Gian Bellino e Tiziano bastano al sostegno dell'opinione contraria.

E continuando nella vita e nelle opere di quest'ultimo, dirò che all'esercizio sopraddetto di ritrarre le persone vive, s'aggiunse l'altro di fare i paesi, affinchè possessore esimio del miglior colorito addivenisse. Il Vasari, parlando di quel suo quadro di figure simili al vivo, dov'è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a una gran boscaglia, avverte che Tiziano *aveva dato molti mesi opera a fare paesi, e tenuto per ciò in casa alcuni tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure; per la qual pratica riuscì a non essere fra i pittori di storia da nessuno in simil genere superato.* E chi contrasterà a quel che insegna il Boschini, essere stato a Tiziano di grande aiuto a divenire eccellente coloritore l'aver dimorato molto tempo all'aperta campagna per ritrar vedute di naturale, e l'aver potuto conoscere gli effetti della luce quando le cose da tutte parti e con immenso giuoco e con maggior dolcezza e gradazione investe e colora? Concludiamo pertanto, che, avendo osservato continuamente la verità della natura coll'esercizio dei ritratti e dei paesi, sviluppò eminentemente il sentimento di perfetto colorire, che egli aveva nell'anima; sì che di pochi e comunissimi colori riuscì a rendere tale unione ed effetto, come se tutti i colori del mondo avesse adoperato; onde quelli che son privi del detto sentimento, e credono di poter supplire con la

quantità dei colori, in cambio di vaghezza e di armonìa ottengono una falsa e inverisimile e non durevole vivacità, che diremmo meglio sfacciatezza. Arrogi anche la qualità delle terre coloratrici, a poco a poco falsificate dall'ingordigia de' mercanti, che d'ogni cosa fanno disonesto traffico e peggiore guadagno.

Fu attribuita a Tiziano una straordinaria prontezza di pennelleggiare, quasi diremmo a colpi e a macchie: prontezza che fu certamente propria di lui, ma fu ancora, come giudicano i maestri dell'arte, congiunta con molta diligenza ed accuratezza. Non parlo delle sue prime opere, dove si sa che fu diligentissimo e accuratissimo, quale poteva essere lo stesso suo maestro Gian Bellino: ma nelle opere che già adulto eseguì, potè competere, quando volle, con Alberto Durero nel fare con incredibile pazienza ogni minuzia dell'arte; e il vinse dipingendo in Ferrara quel Cristo a cui un fariseo mostra una moneta, tanto sottilmente lavorato, che in quelle immagini (ricorda il Lanzi) *si conterebbero i capelli, i peli delle mani, i pori delle carni, i riflessi degli oggetti nelle pupille, e cose simili.* Che se nella maggior parte delle sue pitture non si vede questa minutezza di pennello, è pure da considerare, come dottamente osserva il Zanetti, che Tiziano soleva generalmente nascondere la molta fatica che durava per giungere alla più perfetta intelligenza dell'arte: imperocchè quei colpi di pennello così spiritosi e sicuri, e dei quali tanto maravigliarono gli artefici, non erano lanciati o per far presto o per abbacinare la vista, ma erano con sommo accorgimento diretti a risolvere *le parti lungamente ricercate e ad imprimere in ogni obbietto il vero spirito e carattere di natura.* Ricorderò a questo proposito quella gran figura di S. Cristofano dipinto sulla scala interna del palazzo ducale, per la quale si ascende

al collegio, che è pure l'unica pittura a fresco di Tiziano rimasta in Venezia ancora intatta, traendo il tempo le altre all'ultima rovina. Ben dice lo stesso Zanetti essere un chiaro testimonio, che potea Tiziano anche dipingere con molta speditezza, senza perdere un punto di quella somma intelligenza e precisione proprie del suo maravigliosissimo stile.

Ma l'opera principale del Vecellio, il celebre San Pietro martire, che ammirasi in Venezia,[1] mi procacci piena fede di quanto fin qui ho intorno ai meriti di Tiziano affermato. Vedi maggior del vivo quel santo martire dentro ad una boscaglia di alberi grandissimi, assalito da un soldato, che nella testa lo ferisce, e lo fa a terra cadere semivivo, mentre un altro frate fugge innanzi spaventato: e due angeli nudi vengono da un lampo di cielo quasi per raccogliere l'anima gloriosa del boccheggiante Pietro. Sebbene, come afferma lo Zanetti, il tempo abbia in questa tavola in parte ammorzata la lucidissima forza del colorito, pure non lascia di chiamare a sè l'occhio, e di fermarlo e trarlo in un dolcissimo incanto. Qui propriamente spicca tutta la verità del pennello tizianesco, e più che altrove maravigliando diletta: imperocchè l'utile dottrina di contrapporre poche e semplici tinte con maravigliosa dolcezza, è osservata come non si potrebbe abbastanza significare; di sorte che i neri e i bianchi panni e la folta boscaglia servono stupendamente ad abbellire le tinte delle prossime carnagioni, e dar lor forza e rilievo. La nera veste del frate che fugge, sollevata naturalmente dal vento, oltre che agevola l'effetto dell'andare in dietro e dello scortare, rende bellissimo e fa campeggiare il colore

[1] Questo miracolo di pittura non è più, essendo perito in un recente bruciamento. Non ho parole per esprimere il dolore pari alla perdita fatta.

della mano e del braccio. Così la bianca tonaca del santo martire stramazzato a terra, aggiunge vigore alle carni alquanto arsicce e scure dell'ucciditore, come quello che mezzo ignudo stavasi esposto all'aria ed al sole. Nè si giungerebbe mai ad ammirare abbastanza l'effetto bellissimo della luce in quel lampo di cielo, da cui vengono i due angeli; il quale a poco a poco e con una dolcezza ineffabile scende a illuminare il paese e le figure. E quanto al paese chi fece mai altrettanto? Fu particolar lode de'pittori fiamminghi e olandesi il far paesi bellissimi. I quali per altro non passarono mai lo spazio di piccole vedute. Ma Tiziano con pari vivezza figurò smisurati alberi che indicassero il luogo d'una grandissima foresta, senza che la loro vista soverchiasse e nuocesse punto al componimento delle figure: onde giustamente fu questa opera giudicata la più compiuta e la maggiore e meglio intesa e condotta, che mai facesse il Vecellio; avendo qui proprio raccolto tutta la sapienza dell'arte; la quale, non meno che nel colorito, è da ammirare nel disegno; più scelto e più corretto di forme che in ogni altra sua opera. Nè a torto i due angioletti che recano la palma del martirio, furono additati per modello di puro ed elegante disegnare; ma a torto fu detto che Tiziano li ritraesse da certi bassirilievi antichi, già creduti di Fidia, i quali conservavansi nella chiesa di Santa Maria de'Miracoli. Noi non disputeremo se Tiziano abbia o no veduti i detti bassirilievi. Ben affermeremo che furono i due putti ritratti dal naturale, dappoichè veggiamo non solo nelle loro forme, ma altresì ne'loro movimenti quella grazia puerile che non dà che la natura. La qual grazia, come fu incessantemente propria di Tiziano, così raramente fu intesa dagli altri; i quali (e tra questi pongo anche Raffaello) fecero di bellissimi putti, ma impressero loro, così nelle forme

come ne' movimenti, un sentimento maggiore dell' età, forse perchè avessono più espressione conveniente alla celestiale immagine che dovevano rappresentare. Ma Tiziano, il quale ordinariamente non s' elevava oltre quello che gli faceva vedere la natura viva, cercò nelle figure degli angeli i più belli e graziosi fanciulli che mai avesse potuto trovare, e li rappresentò secondo le naturali apparenze della loro età; il che si osserva non solo nei due maravigliosi della tavola di San Pietro martire, ma in quelli altresì dell' Assunta, e in tutti gli altri che uscirono dal suo pennello. Insieme col disegno fu ancora nella detta pittura del martirio di San Pietro lodata la composizione delle tre figure, che senza alcuna violenza, come nota lo Zanetti, riempiono la lunghezza della tavola, e la grande espressione delle teste, vedendosi nel viso del martire la imperturbabile tranquillità di chi aspetta la morte senza temerla, e in quella del fuggente compagno il timore e lo spavento, e nel carnefice tutta la fierezza di un cuor barbaro ed inumano.

E poichè della composizione e della espressione di Tiziano abbiamo toccato, ci sia permesso avvertire che da lui vuolsi generalmente riconoscere quel modo di comporre e d'inventare, tutto di pura verità e di semplice natura; cioè senza contrasti, senza sforzo e durezza alcuna, come nel detto San Pietro martire osservò lo Zanetti, e come eziandio si osserva nella surriferita tavola del San Sebastiano; dove sono sei figure tutte in piedi, tutte poste in pietose e purissime attitudini, che variano così bene, e con tanta dignità e naturalezza, da far maravigliare qualunque voglia ragguardarle. Ma veramente chi vuol conoscere quanto valesse Tiziano nell' invenzione, dee mirare il trionfo della Fede, ch' egli mandò fuori in istampa di legno; nella quale opera (dove sono i primi parenti, i patriarchi, i profeti, le

sibille, gl'innocenti, i martiri, gli apostoli e Gesù Cristo in sul trionfo, portato dai quattro evangelisti e dai quattro dottori, coi santi confessori dietro) mostrò, come dice il Vasari, tale fierezza, che fra Sebastiano del Piombo, ragionando di essa, affermò, che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma, ed avesse veduto le cose di Michelangelo e di Raffaello e le statue antiche, avrebbe fatto cose stupendissime. Veramente fra Sebastiano, nel dire queste parole, non si ricordava più di ciò che era intervenuto a lui stesso, andato a Roma, e a tutti gli altri che non erano nati per salire all'altezza del Buonarroti e del Sanzio. Anche rispetto a Tiziano ci è avviso che, se egli fusse andato a Roma in quel tempo, sarebbesi forse distolto da quella via per la quale la natura lo fece sopra ogni altro eccellente; come pure diede alcuno indizio negli ultimi suoi anni dopo aver veduto Roma. Ma di ciò ragioneremo quando ce ne verrà il destro. Qui basti sapere che Tiziano, senza vedere le cose di Raffaello e di Michelangelo e le statue antiche, ebbe dalla natura il dono di ritrarre le storie con una invenzione che senza certe sottigliezze e difficoltà d'arte mostrasse la forza di un elevatissimo ingegno.

E quanto poi alla espressione degli animi, dove Tiziano fu accusato di difetto, come quello che era volto più a ritrarre la natura esterna, aggiungerò alla testimonianza del San Pietro martire quella sua Annunziazione nella scuola di San Rocco; in cui, come fa osservare lo Zanetti, oltre alle maggiori bellezze che eran proprie del pennello tizianesco, havvi un affetto di divozione e di santità che innamora; il quale ancor più vivamente forse è impresso nel Deposto di croce che si conserva nella celebre Galleria Manfrin: dove io, guardando la pietosa rappresentazione, confesso di essermi intenerito, come se il Perugino e Raffaello fussero stati

dipintori; i quali nel figurare lo stesso soggetto scelsero più nobili, ma non più affettuose espressioni. Tuttavia giudico che il detto affetto di divozione e di santità ancor più manifesto si vegga nel quadro ricordato dal Vasari, dentro alla chiesa dello stesso San Rocco, in cui è Cristo con la croce sopra le spalle tirato per forza da un manigoldo. Ho detto ancor più manifesto qui il sentimento di santità e di divozione, perchè divenne un patrimonio a quei preti di San Niccolò; avendo con questa tavola che fu creduta miracolosa (ed era davvero per l'espressione pittoresca) ricevute tante limosine, che, dice il Vasari, *non guadagnarono mai tanto nè Tiziano, nè Giorgione.*

Che più? Non curar molto il costume de' sembianti e degli abiti ne' varii suggetti fu uno de' peccati meno perdonati alla scuola veneziana; e noi non l'abbiamo taciuto, mostrandone le cagioni. Ma quante eccezioni non convien fare esaminando le opere del Vecellio? Oltre il San Pietro martire, già descritto, e la Coronazione di spine alle Grazie di Milano (dove nel busto di Tiberio vede il Lanzi un esempio di antica erudizione, degno del Sanzio e del Poussin) si poteva egli dar meglio l'abito e il vero aspetto di un penitente abitatore dei deserti a quel San Giovanni che dipinse in Venezia alla chiesa di Santa Maria Maggiore? La qual figura, che mostra tutta quella santità e fortezza d'animo che dalla Sacra Scrittura è attribuita al precursore di Cristo, viene dal dotto Zanetti rammemorata come un cumulo di tutte le bellezze del gran pittore cadorese; che sono tutte le bellezze dell'arte.

E qui proprio cade in acconcio ricordare che ai sommi artefici, ai quali soprabbondò l'ingegno in una cosa dell'arte, non mancò giammai nelle altre; e quando pur in alcune parti si appuntano, deve intendersi ri-

spetto a quelle in che veramente trascesero l'ordinario. Così Tiziano non fu sì gastigato disegnatore e sì eccellente ombreggiatore, com'egli fu eccellente coloritore: e Correggio non fu sì eccellente coloritore e gastigato disegnatore, come fu esimio ombreggiatore: e Raffaello non fu sì eccellente coloritore ed esimio ombreggiatore, come gastigato e incomparabile disegnatore egli fu; conciossiachè questi grandi uomini raccolsero il loro ingegno sopra quella cosa dell'arte, alla quale si sentivano meglio inclinati, e cercarono in quella di toccare l'ultimo grado della perfezione. I Lombardi e i Veneti alla sua estrinseca parte maggiormente attesero, e in questa furono scelti, eleganti, e diremo perfetti; laddove i Fiorentini e i Romani studiarono la intrinseca, e qui fecero spiccare la scelta delle forme e l'altezza delle espressioni. Ma dove i sommi di ciascuna scuola si considerino, conoscesi che gli uni, per attendere sovranamente al colore ed al chiaroscuro, non trasandarono così il disegno e la invenzione da non meritare in questa parte alcuna lode; e gli altri eziandio, per attendere al disegno e alla espressione, non trasandarono così il chiaroscuro e il colore, che in queste due parti non sieno altamente da ammirare. Bisogna dire che ognuno assoggettasse le altre cose dell'arte a quella che più era secondo sua natura. Raffaello assoggettò al disegno e all'invenzione il colorito e il chiaroscuro. Il Correggio assoggettò al chiaroscuro il colorito, il disegno e l'invenzione; e Tiziano assoggettò il chiaroscuro, il disegno e l'invenzione al colorito. Tuttavia, quasi a singolare eccezione, non così Tiziano e Correggio furono generalmente lodati inventori e disegnatori, come Raffaello fu maestro e di colore e di chiaroscuro: riunendo egli tutte le perfezioni dell'arte, e non pur in una cosa, ma in tutte signoreggiando e camminando del pari o di poco infe-

riore a quelli che ne fecero supremo magistero. Anzi dirò di più, che dove il Vecellio e l'Allegri non ebbero eguale al colore ed al chiaroscuro il disegno, per non averlo sì finitamente e attentamente cercato, Raffaello non ebbe al disegno ed alla invenzione pari il colorito e il chiaroscuro, perchè non voleva farne principale incanto della sua arte, destinata a parlare più all'animo che agli occhi; cotalchè quando i subbietti gli permisero di mostrare se egli sapeva colorare ed ombreggiare al paro dei Veneti e dei Lombardi, non trovò ostacoli al suo ingegno universale, come è stato da noi largamente dimostrato.

E poichè sono in questa materia, noterò come Raffaello Mengs, volendo insegnare il modo di giudicare questi tre sommi artefici, aperse la via a grandissimi errori che hanno manifestamente nociuto all'arte. Imperocchè della superiore eccellenza di Raffaello nel disegno e nell'invenzione, di Tiziano nel colorito, e del Correggio nel chiaroscuro, assegna ragioni sostanzialmente false. Egli, invasata la mente di quel suo bello ideale, stabilì che non per altro è da anteporre Raffaello nel disegno, Tiziano nel colorito e il Correggio nel chiaroscuro, che per aver ciascuno in ciascuna delle dette qualità introdotto l'ideale: mentre nelle altre lor qualità non si scostarono dalla semplice natura. Nè alcuno creda che il Mengs errasse nel vocabolo, e chiamasse con falsa ed equivoca voce *bellezza ideale* quella maggiore e più fine scelta che si fa del bello della natura; dappoichè in più luoghi ci fa sapere ch'egli per bello ideale intendeva il visibile cogli occhi della immaginazione, anzi che con quelli del corpo. E in altro luogo manifesta ancor più chiaramente questa sua massima, affermando essere necessario che l'immaginazione dell'artista concepisca le cose più belle che non sono in natura; onde,

conchiude, il vero bello ideale consiste nel produrre obbietti più graditi che in essa natura non sono.

Ecco come gli scrittori del passato secolo hanno falsificato il giudizio intorno ai più grandi nostri artefici, i quali nelle opere che formano la vera loro gloria, non cercarono 'altra perfezione che quella che viene dalla natura viva; e se uno riuscì più eccellente in una parte che in un'altra, fu, come più volte abbiam notato, perchè, seguitando l'indole del suo ingegno, guardò più la natura da un lato che da un altro. Così dal lato dell'espressione la guardò maggiormente Raffaello; dal lato de'colori, Tiziano; e dal lato delle ombre e della luce, il Correggio.

Mentre Tiziano innalzava la veneta scuola di pittura al più alto grado della sua eccellenza, altri artefici in lei fiorivano, i quali, se non giunsero mai colle loro opere a paragonare il Cadorese, usarono nondimeno anch'essi quella maniera di ultima perfezione. E però vuolsene qui raccontare i meriti. Furono questi artefici Palma Vecchio, Lorenzo Lotto e il Pordenone, tutti parimente usciti dalla scuola del mirabile Giorgione. Di paese bergamaschi furono il Palma e il Lotto, e furono altresì compagni nello studio ed esercizio dell'arte. Non credo che gli scrittori soddisfacessero degnamente alla fama del primo. Il Vasari, che più d'ogni altro ne avrebbe saputo mostrare la virtù, non fu abbastanza informato delle sue cose e della sua maniera; onde gli attribuì quella tavola di Giorgione, nella quale è figurata la Tempesta; che è la meno fra le opere del Barbarelli da attribuire al Palma, il quale imitò il maestro nella vivacità, unione e sfumatezza del colorito, ma lo imitò meno d'ogni altro nella gagliardìa del disegno e nel modo di condurre le opere. Anzi, come lo stesso Vasari osserva, mostrò grandissima pulitezza e diligenza e sommissione

alle fatiche dell'arte, che mentre lo fa distinguere fra i principali della veneta scuola, lo avvicina non poco alla scuola romana; ed è cagione che le sue opere non sieno meno godute da vicino che da lontano; sapendosi ch'egli consumava lungo tempo nel condurle e ritoccarle, compiacendosi piuttosto di ritrarre tutte le minuzie del naturale, che di pennelleggiare con que' colpi della maniera veneta. Erano pure le qualità del suo animo, che a fare così lo portavano; perchè oltre alla bontà e dolcezza de' costumi era regolatissimo in ogni sua azione e maniera di vivere; nè pensava o faceva mai cosa che non fusse piena di nobiltà. La quale spicca altresì nelle faccie delle sue figure, ch'egli cercò di scegliere con quella stessa cura con cui poi soleva ritrarle. In somma il Palma dipinse da veneto, perchè fu educato in quella scuola; ma il suo ingegno e il suo cuore erano fatti per seguitare gli andari dei maestri fiorentini e romani. Parmi potersi chiamare il Raffaello della scuola veneziana. Di che fanno piena testimonianza le sue opere; non molte per verità, essendo vissuto assai meno che non bisognava ad un pittore sì diligente ed accurato; ma tali da far tenere il Palma per una delle più chiare glorie della pittura italiana. E dove pure non ci fussero di sua mano l'Adorazione de' magi, che adorna l'Accademia milanese del palazzo Brera (dove si scorge un pittore, il quale non contraffacendo che il naturale, sceglie bene, veste le figure con bell'andar di pieghe, e compone con buone regole); e la Nostra Donna seduta e circondata di santi in S. Stefano di Vicenza, dipinta con una soavità insuperabile; e le due bellissime tavole della Galleria Pitti, e quella della nostra R. Galleria; e in Venezia i due Cenacoli, l'uno in S. Silvestro e l'altro tenuto per lo migliore in Santa Maria Mater Domini, dove, mentre nelle teste degli apostoli diede a vedere tutta la loro sempli-

cità, in quella del Cristo impresse quel pieno di divinità, che era convenevole, senza che da altri il togliesse che dal vivo; e nella chiesa di Santo Stefano la Nostra Donna col putto, e San Giuseppe, Santa Caterina e la Maddalena, dove, oltre a colorito naturalissimo, si vede espressa quella divozione che più richiedeva il soggetto, e in San Cassiano la bellissima tavola con entro San Gio. Battista, San Pietro, San Paolo, San Marco e San Girolamo, che il Ridolfi ricorda per mostrare che i pittori della scuola veneziana hanno anco posseduto buona maniera di disegnare, ed ogni desiderabile delicatezza di colorire; e in San Zaccaria la Madonna pure fra alcuni santi, la quale, sebbene molto offesa da'risarcimenti, tuttavia mostra che il Palma sapeva dare alla testa della Vergine quell'aria di bontà e modestia virginale che avrebbe potuto darle il più gastigato ed affettuoso dipintore della scuola fiorentina e romana; e finalmente nell'Accademia delle belle arti la maravigliosa tavola, dentrovi San Pietro in cattedra circondato da alcuni santi e sante, la quale non si può guardare senza sentire tutta la dignità e grandezza dell'arte; dico, adunque, che dove il Palma non avesse lasciato tutte queste mirabili pitture, basterebbe per testimoniare la sua rara eccellenza, la Santa Barbara in Santa Maria Formosa, che da tutti è tenuta la migliore opera ch'egli facesse.

È questa una tavola divisa in sei spazii. Nel mezzo in piedi è la santa, grande quanto il naturale, con due minori figure alle bande, cioè San Sebastiano e Sant'Antonio; e sopra vedesi la Nostra Donna col Salvatore morto in braccio, e dalle parti San Gio. Battista e San Domenico. Non diremo delle ragioni che mossero l'artista a mettere insieme santi di età diverse, poichè sarebbe inopportuno appuntar di ciò un pittore veneziano, quando i principali della scuola fiorentina e romana

seguitarono la stessa usanza, che pur era una miserabile necessità di compiacere alla divota goffaggine di coloro che commettevano l'opere. Ma ben diremo dei pregi del dipinto che par disegnato da Raffaello e colorato da Giorgione; perocchè non si può dare ad una testa aria più nobile ed affettuosa di quella della Santa Barbara; nè si può con maggior dignità e grandezza d'arte atteggiare e panneggiare una figura come quella. Similmente nobilissima è la testa di San Sebastiano ignudo, e d'aspetto venerando è la figura di Sant' Antonio, il quale appoggiato ad un bastone in grave attitudine, sostiene con una mano una fiamma di fuoco. E da ultimo nella parte superiore del quadro è maestrevolmente espressa la pietà somma della Madre di Dio nell'accogliere fra le braccia l'esangue corpo del divino Figliuolo. Chi poi loderebbe abbastanza la vivezza e unione del colorito, e il bellissimo rilievo e l'ottima esecuzione? Concludiamo col Ridolfi, che questa opera è condotta ne' termini dell' ultima perfezione.

Di Lorenzo Lotto è stata quistione se dovesse piuttosto contarsi fra'discepoli del Vinci in Milano, che fra quelli del Barbarelli in Venezia; perchè ne' volti delle sue figure, e nel girare particolarmente degli occhi, fu riconosciuto un certo che di grazia leonardesca; e la Galleria di Firenze possiede di lui una Sacra Famiglia, dove altresì il componimento e il modo di atteggiar le figure fa tornare a mente la maniera del Vinci; e quasi di sua mano si direbbe la testa della Sant' Anna, che ha in grembo la Nostra Donna. Il Lanzi ha ragionevolmente supposto che a lui, nato in Bergamo, giovasse la vicinità di Milano per conoscere ed imitare anche il Vinci; dalla cui virtù non era artefice in quel tempo che non traesse profitto: e Giorgione, come abbiam notato, ne guadagnò anch'esso. Laonde sebbene la maniera del

Lotto è nel totale veneta, e nelle prime sue opere, come in quelle fatte in Recanati, mostri la maniera de' Bellini, ch' egli imitò un tempo, e nell' altre condotte in Bergamo e in Venezia faccia vedere quella di Giorgione, colla quale poi gli si appigliò il gagliardo e il sanguigno di lui, non è perciò, che non ritragga altresì della lombarda; anzi parmi ch' egli temperi quel gagliardo e sanguigno di Giorgione co' mezzani colori e con un ardore di pennello meno ardito, e con dare all' arie delle teste maggior placidezza, e all' espressioni delle figure maggior novità, che non poco ritraggono del gusto vinciano. Così tanto il Palma quanto il Lotto recarono nella scuola veneta la perfezione d' altre scuole, e segnatamente quella del disegno e del chiaroscuro: se non che il Lotto, cedendo al Palma nella scelta e correzione del disegno, è di lui più animato e più nuovo e capriccioso ne' concetti e movimenti delle figure; come si può vedere nella tavola di San Bartolommeo in Bergamo, dove la Vergine e il Bambino, ritratti in alto, hanno mosse contrarie, quasi favellino co' santi che sono dalle bande. Ma più gentile, dice il Ticozzi, è la novità dell' altra tavola nella chiesa di Santo Spirito della stessa città, in cui il piccolo San Giovanni, stando a piè del trono della Vergine, stringe al petto un agnellino con sì viva gioia e con sì dolce maniera, che par dipinto dal Correggio. Fanno pure testimonianza del merito di Lorenzo Lotto le due tavole che si conservano in Venezia, l' una nella chiesa di San Gio. e Paolo, dov' è figurato Sant' Antonino, con due angeli ed alcune figure, e l' altra nella chiesa del Carmine rappresentante San Niccolò, anch' esso fra alcuni angeli e santi; nella qual opera, dice il Ridolfi, per lo studio e delicatezza usatavi, scrisse il suo nome e l' anno 1529; il quale per verità fu il colmo della sua gloria, perchè di poi andò sempre un po' di-

chinando; e nel 1546, che fece il quadro di Sant'Jácopo dell'Orio in Venezia, era giunto a tale, che non si poteva fra i più eccellenti pittori annoverare. Così rimpiccolito se ne andò ad Ancona, dove fece parecchie mediocri pitture, e di là tratto dalla divozione verso la Madonna di Loreto, passò in quella città, per finirvi i suoi giorni fra le orazioni e le meditazioni del cielo.

Insieme col Palma e col Lotto annovera il Lanzi un certo Cariani, di nome Giovanni, anch'esso di patria bergamasco, il quale pare che non si proponesse altro esemplare da Giorgione in fuora; e lo storico reca in prova un suo quadro con entro la Nostra Donna in mezzo a un coro di angeli e di beati, dipinto nel 1514, che da Bergamo fu portato in Milano, dove tuttora si vede; ed aggiunge quel che riferisce il Tassi, che mai il celebre Zuccherelli non andò a Bergamo, che non tornasse a vagheggiare detto quadro, predicandolo per lo migliore della città, e per uno de'più belli ch'egli avesse mai veduto. Similmente è degno di memoria quel Marco Marconi, prima fedelissimo imitatore de'Bellini, e poi seguace del Barbarelli, come dimostra quella sua Adultera ch'è in Venezia nella sagrestia di San Pantaleo. Ma tanto del Cariani quanto del Marconi poche ed incerte opere si conoscono, e quasi nulla si sa della loro vita: per lo che non aggiungeremo altre parole, e passeremo a dire di Gio. Antonio Licinio, detto Pordenone dal nome della terra friulana, dove nacque nel 1484. Primo suo maestro fu Pellegrino da San Daniello, fra i più chiari discepoli di Gio. Bellino dagli storici annoverato. Al quale deve il Friuli una numerosa scuola di pittori, che non meno delle altre provincie fece onore a Venezia. Parecchi allievi di Pellegrino ricorda il Vasari con ispecial lode. Luca Monteverde, che da una tavola lasciata in Udine fece conoscere che, se egli non

fosse morto quasi fanciullo, avrebbe fatto miracoli nell'arte; Bastianello Florigorio, che fece parecchie opere lodate, e basterebbe a dargli fama il quadro in Udine nella chiesa di San Giorgio; Francesco e Antonio Floriani, chiamati a servire nella corte di Vienna dall'imperatore Massimiliano, e quel Gensio Liberale, o Genesio, come vuole il Ridolfi, che imitò nelle sue pitture ogni sorta di pesci eccellentemente.

Ma la fama di questi pittori del Friuli oscurò il Pordenone; il quale, dotato dalla natura d'un ingegno elevatissimo, fu dalla medesima tratto a seguitare il fare di Giorgione in Venezia; e ottimamente giudicò il Lanzi, che, se gli altri seguaci del Barbarelli lo somigliarono nella maniera qual più qual meno, il Pordenone lo somigliò nell'anima, che la più fiera e risoluta e gagliarda non fu in tutta la veneta scuola. Tornato in patria dopo avere apparato migliori principii per la sua arte, vuole il Ridolfi che dipingesse una Nostra Donna in sul muro ad un bottegaio nel tempo ch'egli ascoltava la messa; ma fu forzato a partir subito per campare la vita da una mortalità venuta in Pordenone: e trattenutosi molto in contado, lavorò, dice il Vasari, per molti contadini diverse opere in fresco, facendo a spese loro esperimento del colorire sopra la calcina. Dal quale esempio lo storico prende occasione a ripetere l'avvertimento, che il più sicuro e miglior modo d'imparare è nella pratica e nel lavorare assai. Tornato Gio. Antonio in Udine, dopo avere con le sue pitture dato nome a vari castelli e ville del Friuli, e dopo aver condotto diverse pitture a Trevigi e a Ceneda, le quali, pretermesse dal Vasari, sono dal Ridolfi accuratamente descritte, fece in S. Pietro martire quella tavola dell'Annunziazione con Dio Padre nell'aria, che, circondato da molti putti, manda lo Spirito Santo: la quale condotta

con disegno, grazia, vivezza e rilievo grandissimo, possiamo fra le più eccellenti cose di lui riporre; come piena di disegno e di leggiadria è la storia de' SS. Ermagora e Fortunato, dipinta nell'organo del Duomo della stessa città. Ma dove ancor più Gio. Antonio mostrò ingegno da grandeggiare sopra ogni altro della veneta scuola, fu negli affreschi del palazzo Tinghi, o Tigni, secondo il Ridolfi, dove fece da una parte i giganti fulminati da Giove con alcuni morti in terra e in iscorti bellissimi; e dall'altra un cielo pieno di numi, e in terra due giganti, che con bastoni in mano stanno in atto di ferir Diana, la quale con atto vivace e fiero difendendosi, con una face accesa mostra di voler abbruciare le braccia ad uno di loro. Se il Palma vecchio fu il Raffaello della scuola veneziana, il Pordenone fu il Michelangelo; il che si conosce maggiormente nelle cose da lui dipinte in Venezia, dove condottosi fu grandissimo stimolo di emulazione allo stesso Tiziano.

Innanzi di lasciare i veneti pittori che in quel tempo acquistarono maggior grado nell'arte, diremo di Paris Bordone trevigiano, che, nato nobilmente, ebbe, come dice il Lanzi, pari alla condizione lo ingegno e l'arte. Condotto di otto anni in Venezia in casa di alcuni suoi parenti, studiò le lettere e la musica, nella quale si fece eccellentissimo, e quasi un'arte tiri l'altra, diedesi di poi a imparare il disegno e il colorito; e fu posto a tal fine con Tiziano, col quale non istette molti anni; perchè, secondo che il Vasari e gli altri storici affermano, era il Vecellio poco vago di ammaestrare i giovani nell'arte. La qual cosa fu gravemente appuntata in quel secolo, che non per altra via gli artefici pervenivano a quella eccellenza che tutti sanno. Onde Paris dolevasi infinitamente che in que' giorni fosse mancato Giorgione, sì tenero e vago d'insegnare agli altri quel

che sapeva egli. Trovò il Bordone compenso col mettersi gagliardamente a studiare le opere di lui, e fattosi perciò buonissimo credito, ebbe commissione di una tavola per San Niccolò de'Frari; la quale, secondo che narra il Vasari, gli fu tolta da Tiziano, o per impedirgli di mostrare così tosto la sua virtù, o pure tirato dal desiderio di guadagnare. E l'una e l'altra delle due cagioni, dove fussero vere, farebbono torto al Cadorese; e la prima mostrerebbe che la virtù di Paris era grandissima ed atta a gareggiare col principe della veneta scuola. Della qual gara fu, da indi a non molto, non dubbio testimonio la loggia della Ragione nella piazza di Vicenza: dove, avendo Tiziano dipinto a fresco il Giudizio di Salomone, fu chiamato Bordone perchè accanto a quello dipingesse una storia di Noè con i suoi figliuoli, la quale non fu tenuta men bella di quella di Tiziano; ma oggi sì l'una e sì l'altra sono andate a male. Tornato Paris a Venezia, dipinse, secondo il Vasari, alcuni ignudi a piè del Ponte di Rialto, per lo qual saggio gli furono fatte fare alquante facciate di case, com'era il costume di quella città. Ma la sua terra natale voleva rallegrarsi del suo pennello: e chiamatolo con segni di grandissimo onore, vi fece parecchi ritratti e lavori; fra i quali primeggia la tavola per la chiesa d'Ognissanti, dove figurò il Paradiso con variate teste di santi e sante, tutte belle così nelle attitudini, come ne'vestimenti, quantunque il colorito non fosse del migliore che usasse il Bordone. Nè sono manco da ammirare que'misteri evangelici nel Duomo della stessa città, dipinti in sei spartimenti, ne'quali, dice il Lanzi, *sembra aver compendiato in poco spazio quanto di più ameno, di più leggiadro e di più bello aveva sparso in tutte le sue tele*. Ricondottosi poi nuovamente a Venezia fece in fresco per la scuola di S. Marco la storia dell'anello reso

da un pescatore al doge, la quale dal Vasari è detta l'opera più bella e più notabile e degnissima di lode, che facesse mai. Essa ora si vede nella R. Accademia delle belle arti, e posta accanto alla Tempesta di Giorgione, *fa*, dice il Lanzi, *a quell' orrido un mirabile contrapposto di leggiadria.* Se non che è da avvertire che nell'opera del Bordone è appuntabile un po'di tritume nella composizione, e più ancora l'aver fatto prevaler troppo la pittura del campo sopra le figure che pur son belle e pronte e variate, come tutte ritratte dal vivo. E di detto vizio, consueto a'veneti pittori, di far cioè la parte accessoria spiccare non senza scapito della principale, vuolsi un poco scusare il Bordone che vi era tratto dal saper così bene tirare gli edifizii in prospettiva, come per l'appunto è nella tavola di cui si parla, dove è quel casamento bellissimo, in cui siede il Senato col doge per ricevere l'anello del pescatore. Dopo quest'opera, che per la sua bellezza fu cagione ch'egli venisse adoperato da molti gentiluomini di Venezia, fece nella casa de'Foscari molte pitture e quadri, e fra le altre un Cristo che, sceso al Limbo, ne cava i santi Padri, ricordato dal Vasari come cosa singolare. Anche per diverse chiese fece pitture che furono lodate. Poscia si risolvè di andarsene in Francia; e la cagione riferitaci dallo storico merita alcuna considerazione. Accennammo già come in Venezia l'arte servì alla potente nobiltà di quella repubblica, la quale, adoperando gli artefici per onorare e perpetuare le avite sue glorie, non manteneva con esso loro quella famigliarità e dimestichezza degli altri principi d'Italia che adoperavano le arti per abbellire dello splendore di esse la tirannide, nella quale non essendo per ancora assicurati, avevano mestieri abbacinare il popolo con civili apparenze; laddove la veneta repubblica, potente e sicura in una gran-

dezza antica, comandava al popolo, perchè nelle savie leggi fusse civile. Pareva pertanto agli artefici piuttosto superba la protezione di quella Signoria: onde Paris, essendo uomo quieto e lontano, come dice il Vasari, da certi modi di fare, pensò di cercare in Francia quella fortuna che metteva innanzi le opere, senza bisogno di andarle procacciando.

LIBRO DECIMOPRIMO.

—

SOMMARIO.

Scuola di Raffaello in Roma. — Altre opere di Giulio Romano. — Polidoro da Caravaggio e Maturino. — Loro abilità nel dipingere di chiaroscuro, e cagione della uniformità riscontrata nelle loro opere. — Opere colorite di questi due artefici. — Loro esemplare amicizia. — Sacco di Roma del 1527, e dispersione degli artefici. — Cacciata de'Medici da Firenze, onde Michelangelo è costretto a lasciare l'opera della sagrestia e libreria di S. Lorenzo. — Esame de' detti edifizi. — Quadro della Leda. — Guerra contro Firenze, e difesa fatta per opera di Michelangelo. — Danni che ricevettero le arti nel tempo dell'assedio. — Generosa opposizione della moglie di Pier Francesco Borgherini a chi voleva spogliare la sua casa delle preziose cose che vi erano. — Tavola di Andrea del Sarto ricusata da Ottaviano de'Medici. — Trionfo del Cenacolo di esso Andrea, dipinto in San Salvi. — Qual sorte corre Rosso fiorentino nel tempo dell'assedio. — Rosso va in Francia, e co'suoi lavori acquista la grazia del re. — Pitture del Rosso in Francia: e sua morte. — Fine dell'assedio. — Morte infelice di Andrea del Sarto, e suo sepolcro. — Ritratto di Andrea del Sarto: morto a tempo e liberato di vedere le crudeltà del regno di Alessandro de'Medici. — Michelangelo nuovamente adoperato da Clemente VII ne'lavori di S. Lorenzo. — Statue de' sepolcri di Giuliano e Lorenzo de'Medici. — Il papa chiama il Buonarroti a Roma. — Amarezze di questi per la sepoltura di Giulio II. — Origine e accrescimento della potenza di Carlo V. — Feste fatte in onore di esso Carlo. — Incoronazione di Carlo V in Bologna. — Archi di trionfo. — Ritratto di esso imperatore fatto da Tiziano. — Alfonso Lombardi. — Sua origine, suoi meriti ed opere. — Carlo V si mostra vago dello splendore delle arti. — Apparecchi in Siena per riceverlo. — Torna in Ger-

toscana giovata anch'essa dai discepoli di Raffaellino del Colle. — Scuola sanese. — Ragioni del suo abbassamento. — La pittura risorge in Siena, dov'è chiamato il Bonfigli, e poscia il Pinturicchio. — Jacopo Pacchierotti. — Sue opere e vicende. — Il Sodoma. — Sue opere e costumi. — Il Beccafumi. — Sue opere e merito nell'arte. — Soggetti dipinti dal Beccafumi nel pubblico palazzo di Siena. — Il Beccafumi è tratto a Genova ai servigi di Andrea Doria. — Lavora anche a Pisa, ma sempre cose inferiori a quelle da lui fatte in Siena. — Qualità di detto pittore. — Baldassarre Peruzzi torna a Siena. — Sue opere in detta città. — Fine di questo artista. — Pittura napoletana. — Andrea di Salerno, e suo ritorno a Napoli. — Costumi di quella città dopo la venuta di Carlo VIII. — Polidoro da Caravaggio in Napoli. — Bontà di questo artista. — Opere da lui fatte in quella città, e sua fine infelicissima. — Opere di Andrea di Salerno. — Pitture nell'arco eretto a Carlo V, dove dipinge anche Gio. Antonio Amato. — Merito di questo artista. — Obblighi che ha la pittura napoletana ad Andrea di Salerno. — Discepoli di Polidoro da Caravaggio. — Marco Calabrese, e suoi allievi. — Altri artisti napoletani, e loro opere.

Fioriva intanto in Roma la scuola di Raffaello maravigliosamente, nella quale non pure i pittori, ma gli scultori, architetti ed orefici s'accozzavano in santa e piacevole compagnia, riconoscendo per fondatore e capo, sì come il più vecchio e sollazzevole uomo, quel Michelangelo Sanese scultore, stato condotto a Roma per lavorare la sepoltura di papa Adriano. Era bello vedere come que' valentuomini sapevano così bene cogli spassi e ricreamenti congiungere la fatica di bellissime opere, fra le quali vuolsi ricordare la tavola dell'Assunta che Giulio Romano e Gio. Francesco Penni fecero insieme per le monache di Montelucci di Venezia, la quale ora si vede nella quadreria del palazzo Vaticano. Ritiratosi poscia Giulio a lavorare da se solo, fece quattro tavole, una più dell'altra argomento dell'ultima sua gloria. La prima con entro una Nostra Donna, fu detta *della Gatta,*

per avervi dentro dipinta una gatta, tanto naturale che pareva vivissima; in un altro quadro fece Cristo battuto alla colonna, per la chiesa di Santa Prassede. E per una cappella di Jacopo Fucchieri tedesco in Santa Maria dell'anima, fece una tavola a olio, dove è la Nostra Donna, Sant'Anna, S. Giuseppe ed altri santi, molto lodata dal Vasari. Il quale per altro lodò, sopra ogni altra cosa che mai facesse Giulio, la tavola con la lapidazione di S. Stefano, che si ammira in Genova; non potendosi vedere maggiore fierezza di attitudini ne' lapidatori, e maggiore espressione di pazienza nel santo martire. Non è peraltro da tacere il rimprovero di avere queste opere tinto troppo di quel nero che può reputarsi la morte delle migliori fatiche de' pittori. Del qual nero, meglio d' ogni altro discepolo di Raffaello, seppe allora guardarsi Perin del Vaga che non meno del Pippi e del Penni faceva onore all' arte in Roma; anzi, se dobbiamo prestar fede al Vasari, destò in essi fierissima gelosia dopo la pittura di quell' arma di papa Clemente, condotta in fresco col cartone di Giulio, con una grazia di colori non veduta in altri; onde dai capi del convento di S. Marcello fu chiamato a dipingere nella loro chiesa una cappella; e sono tuttavia in essere le cose che Perino vi fece, le quali mostrano che non più del merito furono lodate dal Vasari. Peccato ch' ei non potesse compirle per impedimento di malattie e d' altri infortuni di questa misera vita.

Ma i discepoli di Raffaello che levarono allora in Roma altissimo grido della loro virtù, furono Polidoro da Caravaggio e Maturino fiorentino, facendo lor particolare professione una parte della pittura, che resa importante e bella da Baldassarre Peruzzi, fu da loro recata ad una maggiore e più mirabile perfezione, voglio dire il dipingere di chiaro e scuro, o di bronzo, o

in terretta, di cui le facciate delle case, i fregi e gli ornamenti delle storie si abbellano. Narra il Vasari ch'essi, *inanimiti dalle prime prove che fecero, cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, ch'egli contraffacendo le cose di marmo antiche ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statue, pili, storie, nè cosa intera o rotta, ch'eglino non disegnassero, e di quella si servissero. E tanto con frequentazione e voglia a tal cosa posero il pensiero che unitamente presero la maniera antica.* La quale (aggiungeremo noi, porgendocene ancor qui il destro) sebbene sia più comportabile in quel genere di pittura preso da Polidoro e da Maturino, essendo che nelle storie che servono di fregio, per prima cosa vedesi contraffatto il marmo o il bronzo, e piuttosto che il sentimento delle figure si cerca una più special vaghezza e gusto d'ornamento, dove gli antichi, bisogna dire, furono maravigliosissimi; non è per questo che la detta maniera non riesca soverchiamente uniforme, e però alquanto fredda. Di che sia prova che Polidoro e Maturino, forniti d'ingegno diverso e maestri e compagni amendue, ebbero non pur simile, ma eguale il modo di fare, sì che le loro mani, come dice il medesimo Vasari, esprimevano lo stesso sapere. Il che non interveniva nella pittura dei quattrocentisti e de' primi cinquecentisti. Appo i quali la somiglianza ed anche eguaglianza del dipingere era ne' discepoli, i quali, per non errare nel ritrarre dal naturale, imitavano fedelmente la stessa maniera che vedevano praticare dai loro maestri; ma quando poi uscivano delle scuole pratichi del contraffare il vero, non si somigliavano ed accordavano in altro che nella imitazione del naturale; perchè la maniera di uno, cioè il modo di trovare e ritrarre la detta imitazione, differiva da quella dell'altro, secondo che le diverse inclinazioni del pro-

prio ingegno li tiravano a vedere la natura; la quale in quella sua abbondanza e varietà di cose, dà a tutti di che soddisfarsi pienamente. Cominciata a guastarsi l'arte, cominciò altresì ad essere uniforme la pittura, e quasi direbbesi di stampa, non solamente nelle opere del medesimo artista, vedendosi sempre le stesse teste, attitudini e affetti, ma eziandio nelle opere di più artefici, da parere che uno quasi prestasse all'altro il pennello. Volendosi adunque i sopraddetti Polidoro e Maturino provare una volta in Torre Sanguigna a lavorare in colori, coi quali si fa più manifesto il vivo della natura, fecero cose *tanto mal lavorate e condotte*, che parve al Vasari *che avessero deviato dal primo essere il disegno buono ch' eglino avevano;* e lo stesso storico ci fa sapere che, non isgannati per questo della folle credenza loro, fecero ancora in Sant' Agostino di Roma, all' altare de' Martelli, certi fanciulli coloriti, *i quali non parevano di mano di persone illustri, ma d' idioti che cominciano allora a imparare.* La qual cosa piuttosto che attribuire all' esercizio del chiaroscuro, ne accagioneremo la pratica ch' essi avevano fatta infinitamente maggiore nel copiare le cose antiche che nel ritrarre il naturale, per lo che, colorando, riuscivano assai minori di loro stessi: e di ciò mi dà certa testimonianza l'arte dei quattrocentisti, i quali con la stessa verità e bellezza dipinsero in chiaroscuro e in colori.

La maggior parte delle opere a chiaroscuro di Polidoro e Maturino, delle quali fu piena Roma, dove allora era sommamente vagheggiato tutto ciò che rimetteva in luce le belle sculture degli antichi, andarono perdute; come che alla loro perdita sieno non lieve compenso gl' intagli che ne fecero il Cavalieri, l'Alberti e Santi Bartoli. Alcuni resti tuttavia se ne veggono; ed è reliquia da far conoscere qual fosse l' ingegno e l' arte

loro quella nella Maschera d'Oro, rappresentante la favola di Niobe piena di belle e capricciose fantasie. Se la perfetta eguaglianza della maniera di dipingere di Polidoro e di Maturino, ci diede argomento a non avere per la loro arte quella più alta venerazione che professiamo a quelli che variarono la loro maniera, secondo che è vario l'ingegno di chi imita la natura, non sapremmo commendare e venerare e raccomandare abbastanza la unione dei loro animi, e quell'amicizia schietta e pura e santa, di cui oggi si è perduta la preziosa sementa. Conciossiachè a troncarla ci volesse tutta la violenza di quel terribile disastro dell'anno 1527, che non pur gli artefici sperperò, ma l'arte e Roma ridusse all'ultima rovina. Onde non sarà fuor di proposito toccare in questa nostra storia della crudelissima calamità.

Se Roma ebbe peccati da espiare, certo gli espiò in quell'anno. Senza forze, senza consigli trovavasi la immensa città, così ridotta per imprudenza di Clemente che, perplesso in ogni altra deliberazione, fu solamente ostinato nel levarle ogni presidio, quasi egli avesse potuto confidare nell'amore de' popoli e nella riverenza de' principi. Onde l'esercito di Borbone, quasi fulmine vi piombò sopra, e non meno infiammandolo la memoria dell'antico odio che la cupidità del predare, la diede pel mezzo a tutte le maggiori e più crudeli scelleratezze, senza aver rispetto alla dignità degli uomini, alla pudicizia delle donne, alla santità de' templi, al pianto e alle miserabili strida delle madri e de' fanciulli. Non fu mai veduto nè più impeto, nè più immanità, non di soldati, ma di lupi arrabbiati, ai quali col pasto cresceva la fame. In quel trambusto, in quella distruzione d'ogni cosa, anzi in quello che pareva l'ultimo giorno dell'antica dominatrice del mondo, l'onorata compagnia

non solo di Polidoro e Maturino (che non molto dopo dai disagi della fuga oppresso, morì di peste) ma di tutti gli altri discepoli di Raffaello subitamente si disfece; ed altre città d'Italia, come nel corso di questa istoria noteremo, acquistarono quegli artefici che dall'agonizzante Roma fuggivano, dopo aver provato i maggiori oltraggi della barbarie tedesca.

Il sacco di Roma parve occasione a' Fiorentini di scuotere un'altra volta il giogo mediceo, cacciando i due bastardi, Ippolito ed Alessandro, e il cortonese Cardinale loro tutore. Fu rinnovata la forma del governo popolare, e i capi, conoscendo da quanti maggiori pericoli sarebbe stata allora circondata, pensarono per prima cosa a fortificare la città. Il che ci fa nuovamente ripensare a Michelangelo; che da qui avanti non sapremmo dire, se debba stimarsi più grande fra gli artefici, o più magnanimo fra' cittadini. Era stato egli mandato a Firenze da papa Clemente per finire la sagrestia e libreria di S. Lorenzo; l'una ordinata per riporvi le ceneri de' parenti del papa, Giuliano duca di Nemours e Lorenzo duca di Urbino, onde fu anche detta cappella de' depositi, e l'altra d'essere un vero e adorabile santuario, per la conservazione delle più autentiche e preziose scritture de' maggiori ingegni. In dette opere Michelangelo mostrò che il suo ingegno era fatto per riuscir nuovo, gagliardo e strano non solo nelle cose della scultura e della pittura, ma ancora in quelle dell'architettura, alla quale il Buonarroti erasi dato in età di circa quarant'anni, senza avere altro maestro in detta professione che il suo disegno e lo studio delle fabbriche antiche. E dicendo prima della sagrestia, una delle più belle fabbriche di Michelangelo, la pianta di essa fu levata simile a quella della sagrestia vecchia, architettata dal Brunelleschi, ma nell'ordine degli orna-

menti è tanta e sì bizzarra novità, che in nessun altro architetto stato avanti è da cercare quell' esempio. Nella libreria imbizzarrisce ancor più l' ingegno del Buonarroti. Nuovo affatto è il partimento delle finestre, lo spartimento del palco, l' entrata in quel ricetto, i tabernacoli, ossia nicchie per collocarvi le statue, le mensole, e soprattutto quella scala con quella bizzarrissima rottura di scaglioni, e tanto variata dalla comune usanza. Tuttavia mentre questi edifici rimangono solenne testimonianza d' un ingegno e d' un sapere straordinario, porgono d' altra parte esempi, la cui imitazione sarebbe (come è stata in fatto) certa rovina dell' arte. Imperocchè in quella copia di volute e di cartelloni, e in quella strana maniera di costruir scale ed altro, è il principio dell' architettonico pervertimento, sì manifesto e sì fastidioso nelle opere del seicento, che pur di mole e di ricchezza vincono quelle d' ogni altro secolo.

Mentre Michelangelo attendeva con ogni studio e sollecitudine ai sopraddetti edifici, la subita mutazione di Firenze gli fece lasciare quell' opera medicea, e in cambio gli fece rivolgere il pensiero sopra le fortificazioni della città, per le quali fu eletto commissario generale. Pare, secondo il Vasari, che non ostante così fatti impedimenti, facesse, quasi sollievo da tanti mali pubblici che il contristavano, il quadro della Leda pel duca di Ferrara. Ma il duca non l' ebbe, per aver mandato una bestia d' un suo gentiluomo a prenderlo, il quale vedutolo, disse a Michelangelo che gli pareva poca cosa, e Michelangelo, dopo averlo bene squadrato e comandatogli che gli si levasse dinanzi, come ignorante prosuntuoso, die' la Leda in dono ad Anton Mini suo creato, che portatala in Francia, la vendè insieme a varii disegni del Buonarroti a Francesco I, e stette in Fontainebleau sino che regnò Luigi XIII; nè fu esente da

ingiurie, essendo stata guasta per la nudità, che pareva lasciva. Strano scrupolo in quella corrotta gente! Poscia malamente risarcita fu compra in Inghilterra. Ma i pericoli intorno a Firenze divenivano ogni dì maggiori. Conciossiachè non appena Clemente VII ebbe fatto la pace con Carlo imperadore, che per prima cosa lo richiese di aiutarlo a guerreggiare i ribelli fiorentini, e costringerli a ripigliare il giogo ch' essi per la terza volta avevano gittato via. Nè Cesare, che voleva far servire alle sue smisurate voglie la ecclesiastica autorità, ricusò di concedere all' infuriato animo del pontefice quello sfogo di particolare vendetta; e la infame impresa commise al principe d' Orange, uomo avaro, crudele ed ostinato a qualunque fatica di guerra. Cosa non più indegna che incredibile, che un papa fiorentino contro la sua patria rivolgesse quelle armi che due anni avanti avevano lui in Roma assaltato, incarcerato e minacciato della vita.

Fra le combattute mura della misera patria si chiuse allora Michelangelo, e con quella fierezza che l' aveva reso formidabile nell' arte, provvide a tutte quelle nuove e ingegnosissime e gagliarde fortificazioni, le quali mostrarono all' esercito imperiale che era diverso l' assaltare una città come Roma, imbolsita nella servitù, e una città che ad ogni occasione sapeva riconquistare la propria libertà. Quindi nè molle nè breve fu la resistenza del popolo fiorentino, e alla forza oppose la forza, la quale non sarebbe venuta meno, se, come aveva saputo difendersi dai nemici di fuori, avesse saputo egualmente guardarsi dai traditori di dentro. E il tradimento fu presentito da Michelangelo: nè mancò di avvisarne il gonfaloniere Carduccio, che incautamente non volle prestargli fede; sì che il Buonarroti, non potendo salvar Firenze, pensò di mettere in salvo se

stesso. Andossene a Venezia. I lamenti e le disperate strida della patria il raggiunsero: non volesse abbandonarla in tanto pericolo: ripigliasse la magnanima impresa di difenderla: non permettesse che la crudele oste riducesse in cenere sì inclita città, ch'aveva tanto illustrata col suo nome. Michelangelo con pericolo della vita tornò, quasi per serrare le ciglia alla moriente libertà; e finchè la forza non fu vinta dall'inganno, rintuzzò l'assalto nemico; di cui rimangono ancora gloriose vestigie in San Miniato.

Nel tempo del crudelissimo assedio, che durò più d'un anno, molto le arti, molto gli artefici patirono. Di perpetua infamia caricò se stesso in quel tempo Gio. Battista della Palla, ingordo mercatante che profittava della miseria e confusione della sua patria per ispogliare le case de' più nobili cittadini delle migliori pitture e sculture, e venderle a Francesco re di Francia, che gliene dava commissione. E tanto costui seppe dire e fare, che aveva ottenuto dal Gonfaloniere e dai Signori di poter togliere e pagare alla moglie di Pier Francesco Borgherini que' preziosissimi ornamenti di camera, dove avevano a concorrenza dipinto Andrea del Sarto, il Pontormo e il Franciabigio. Ma la magnanima donna alla ingorda insolenza oppose animo e parole più che virili; le quali, riferiteci dal Vasari con una eloquenza veramente rara, vogliamo qui recarle. *Adunque*, disse ella, *vuoi essere ardito tu Giovan Battista, vilissimo rigattiere, mercantuzzo di quattro denari, di sconficcare gli ornamenti delle camere de' gentiluomini, e questa città delle sue più ricche ed onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tuttavia, per abbellire le contrade straniere ed i nemici nostri? Io di te non mi maraviglio, uomo plebeo e nemico della tua patria, ma dei magistrati di questa città, che le comportano queste scel-*

lerità abominevoli. Questo letto che tu vai cercando per lo tuo particolare interesse e ingordigia di denari, come che tu vada il tuo mal animo con finta pietà ricoprendo, è il letto delle mie nozze, per onor delle quali Salvi mio suocero fece tutto questo magnifico, regio apparato, il quale io riverisco per memoria di lui, e per amore di mio marito, ed il quale io intendo col proprio sangue e colla stessa vita difendere. Esci di questa casa con questi tuoi masnadieri, Giovan Battista, e va a dire a chi t'ha mandato comandando che queste cose si lievino dai luoghi loro, che io son quella che di qua entro non voglio che muova alcuna cosa, e se essi, i quali credono a te, uomo da poco e vile, vogliono il re Francesco di Francia presentare, vadano, e sì gli mandino, spogliandone le proprie case, gli ornamenti e letti delle camere loro: e se tu sei più tanto ardito, che tu vegna per ciò a questa casa, quanto rispetto si debba dai tuoi pari avere alle case de' gentiluomini, ti farò con tuo gravissimo danno conoscere. Esempio memorevole che una donna salvasse con sì nobile fierezza quello che i capi della città lasciavano rapire.

Ma Gio. Battista della Palla (il quale finì poi malamente la vita nelle carceri di Pisa) non potendo mandare al re di Francia quelle care gioie di casa Borgherini, pensò di commettere allo stesso Pontormo qualche opera da mandare in cambio a quel re, che fu la Resurrezione di Lazzaro, tanto lodata dal Vasari come una delle migliori cose che mai facesse Jacopo. Il quale nello stesso tempo fece alle monache dello spedale degl' Innocenti in un numero infinito di figure piccole la storia degli undici mila martiri, fatti crocifiggere in un bosco da Diocleziano, non meno dallo storico lodata di straordinaria bellezza.

Ma la strettezza dell' assedio teneva in grandissime

angustie gli artefici, essendo i pensieri della città pericolante rivolti a cose più gravi; e sappiamo che Andrea del Sarto avendo terminato quel suo maraviglioso quadro dov'è la Nostra Donna seduta in terra col putto sulle ginocchia a cavalcione, che volge la testa ad un S. Giovannino, sostenuto da Santa Elisabetta, il quale eragli stato allogato da Ottaviano de' Medici, portatolo a quel signore, che non era stato compreso nella proscrizione della sua famiglia, ebbe in risposta, che lo vendesse pure per quel prezzo che trovava, avendo allora altro da pensare che ai quadri.

Un gran trionfo per altro ebbe allora l'arte della pittura per opera di Andrea del Sarto. Mentre si andava, come è noto, intorno a Firenze rovinando furiosamente le case e gli edifici, avvenne che, essendo andata una frotta di contadini e insieme di soldati, per gettar a terra la chiesa e il convento di San Salvi, fuori di porta alla Croce, quando furono giunti nel luogo del Refettorio, dove Andrea pochi mesi avanti aveva dipinto il famoso Cenacolo (quasi continuando l'opera da lui molti anni addietro cominciata) a un tratto si arrestarono, e pieni d'insolito stupore, come cadessero loro le braccia, non vollero andare più oltre con la rovina; *cagione*, nota il Varchi, *che ancora oggi si può in quel luogo vedere con maggior maraviglia di chi maggiormente intende, una delle più belle dipinture del mondo.* E qui ci sia lecito ripetere ciò che in altro scritto non ci parve inutile notare: che il sopraddetto trionfo dell'arte della pittura dee senza fallo riferirsi alla natural vivezza, con la quale Andrea conduceva le sue opere. Certo in quelle barbare menti e feroci animi non poteva entrare alcuno amore per l'arte, o alcuna riverenza ai soggetti, o la più piccola stima verso l'abilità dell'artefice. La sola maraviglia di veder vivi uomini dipinti, li vinse. E in

vero bisogna confessare che sebbene i pregi dell' inventare, del comporre, del trovar forme ed espressioni nobili e convenienti ai soggetti che si vogliono rappresentare, sieno grandissimi e da commendare in un artefice, pur tuttavia nessuna cosa nelle opere della pittura ha tanto del miracoloso, e mostra la virtù stessa del creatore, quanto che le linee e i colori, posti sopra una superficie piana, producano lo stesso effetto di persone che si muovono e favellano: onde, quanto più questo effetto è bene imitato, tanto è più sentita la maraviglia e il diletto dell' arte. E se il fatto del Cenacolo di Andrea è de' più solenni nella storia dell' arti, non è il solo, nè il primo: dacchè ancora presso gli antichi la pittura riescì a vincere la furia di scapestrate e barbare soldatesche, cui nessuna forza ed autorità infrenava. Nè per altro Demetrio re si ritenne dal disfar Rodi, che per rispetto al famoso Gialisio di Protogene: e i soldati di Marcello, nell' appiccare il fuoco alle mura di Siracusa, vollero salva una tavola, che portarono a Roma.

La sorte che nel tempo dell' assedio di Firenze corse Rosso fiorentino, non è da passare in silenzio. Costui molto era stato malmenato nel sacco di Roma, dove per caso si trovava, e scalzo, oppresso e mal concio andatosene poscia a Perugia, e quivi accolto e rivestito e accarezzato da Domenico di Paris Alfani, potè un poco rimettersi all' arte. Nè molto stette in quel luogo, perchè, saputo che in Borgo S. Sepolcro era giunto il vescovo Tornabuoni, anch' egli fuggito dal sacco di Roma e suo amicissimo, vi si trasferì tosto, e tra il detto Borgo e Arezzo dimorò per due anni e più, cioè tutto il tempo che durò l' assedio intorno a Firenze. E non rimase già in ozio in dette città. In Arezzo fece diverse storie a fresco nella chiesa delle Lacrime, le quali, come fu detto altrove, erano state allogate al pi-

grissimo Niccolò Soggi; e in Borgo fra l'altre cose dipinse una tavola della Trasfigurazione che andò a Città di Castello, dove, sebbene con cattivo lume, tuttora si vede; e in essa si vede pure il sempre stravagante e bizzarrissimo ingegno di Rosso; avendovi figurato mori, zingari e le più strane cose del mondo; talchè dalle figure in fuori, che sono bellissime, *il componimento*, come pure notò il Vasari, *attende ad ogni altra cosa, che all'animo di coloro che gli chiesero tale pittura.* Dallo stesso Vasari sappiamo che in quel tempo Rosso diedesi molto a studiare la notomia, e a tal fine dissotterrò molti morti nel vescovado di Borgo, non passando giorno che non disegnasse qualche nudo di naturale.

Vennegli finalmente il capriccio di andare in Francia a trovare migliore e più splendida fortuna, e la trovò veramente presso Francesco I, il quale faceva buon viso e gratissima accoglienza a tutti gli artefici, che d'Italia si conducevano ai suoi servigi: e conosciuto il Rosso per un ingegno universale, e in tutte le azioni manieroso e gentile, datogli subito una provvisione di quattrocento scudi, e una casa in Parigi, lo fece capo generale sopra tutte le fabbriche, pitture ed ornamenti che si facevano in Fontainebleau. Nè con altri disegni che con i suoi furono condotti i gran soffitti, e tutti quegli stucchi e cornici e festoni ed intagli e pitture e partimenti bizzarri, che resero sì ricca e vaga quella corte; e tanto piacque al voluttuoso re, che gli diede un canonicato nella Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, il quale fruttava più di mille scudi all'anno; onde non più da povero artista, ma da signore cominciò a vivere il Rosso, tenendo buon numero di cavalli e di servitori, e facendo, come narra il Vasari, banchetti e cortesie straordinarie a tutti i conoscenti ed amici, e mas-

simamente ai forestieri italiani che in quelle parti capitavano. Tra' quali per altro non fu Benvenuto Cellini, se dobbiamo prestar fede a quel che ne dice egli stesso, lamentandosi piuttosto aspramente della poca buona accoglienza avuta dal Rosso, che parve dimenticasse gli amorevoli uffici da lui praticatigli in Italia quando si trovava in basso stato. Ma il Rosso e il Cellini erano due capi ameni e stravaganti; e chi sa per quali cause l'uno non accogliesse bene l'altro. Vero è che il Cellini, nonostante la poca cortesia con cui il ricevette il Rosso, lodò sempre con particolare ammirazione la sua virtù e la sua arte; il che è gran prova ch'ella fusse grandissima, e troppo superiore a qualunque livore; dappoichè il Cellini era uomo che a qualunque non fusse stato suo amico e fautore, dava addosso senza guardare se niente era da rispettare o da commendare in esso, come fece del Primaticcio, del Bandinelli, del Vasari e di altri.

Delle pitture che il Rosso condusse di sua mano nel detto luogo (molte delle quali descritte dal Vasari furono intorno a cose mitologiche, dove potè più acconciamente sfogare quel suo ingegno stravagante e capriccioso) non rimasero che tredici quadri de' fatti di Alessandro Magno con allusioni alle gesta e vita di Francesco I; tra' quali primeggia per bellezza e per utilità quello dove è figurata l'Ignoranza scacciata dal re. Quando le arti cercano di gratificarsi ai principi con sì fatte moralità, non possono accusarsi di brutta adulazione, anzi hanno spesso forza di rendere a'regnatori (a' quali in fine tocca il proteggerle) meglio accetta e più cara la virtù. In dette pitture ebbe il Rosso per aiuto tre fiorentini, cioè Domenico del Barbieri, Bartolommeo Miniati e Luca Penni, fratello di quel Gian Francesco, stato discepolo di Raffaello, col soprannome di Fat-

tore. E nei lavori degli stucchi ebbe per eccellenti esecutori Gio. Battista da Bagnacavallo, figliuolo di Domenico, Francesco Caccianemici, e più di questi il Primaticcio bolognese, che divenuto piuttosto emulo che aiuto, fece in maniera che dopo la sua morte molti de' suoi lavori fossero disfatti. Così in quel secolo le scuole artistiche d'Italia abbellivano la Francia, dove ancora niun seme di belle arti attecchiva.

La fine del Rosso, di gran lunga dissimile dalla felicità in che viveva, fu secondo quella sua natura precipitosa e strana, e secondo quel suo ingegno risoluto e stravagantissimo che aveva mostrato nelle opere; perocchè, avendo, come conta il Vasari, per un furto accadutogli, fatto imprigionare e tormentare, come sospetto, quel suo creato fiorentino Francesco di Pellegrino, e veduto che i tormenti nol mostravano reo, n' ebbe tanto rossore e vergogna, che nel meglio dell' età e nel colmo della fortuna si diede con un potentissimo veleno la morte; la quale dolse agli amici e a tutti gli artefici; ma più dolse al re che tanto si soddisfaceva de' suoi lavori.

Finito l' assedio di Firenze, e spento con esso l'ultimo respiro della libertà fiorentina, incerti e timorosi di lor sorte stavano gli uomini. Era la città tutta piena di esilii, di morti, di fughe, di confische e di vendette: e gli artefici che sogliono partecipare così alle gioie come alle miserie pubbliche, non sapevano se la nuova dominazione sarebbe stata loro propizia o crudele. Lo stesso Michelangelo fu cerco per esser condotto in prigione; e dovette stare parecchi giorni nascosto in casa di un suo grande amico, o, come altri vogliono, dentro il campanile di San Niccolò oltr' Arno. Nel medesimo anno, avendo molto patito nell'assedio e nelle amarezze domestiche, morì Andrea del Sarto, senza che alcuno

lo assistesse nella sua malattia, lo aiutasse mancante, chiudesse i suoi occhi. Il sospetto ch' egli fosse tocco di quella peste, che per giunta de' mali avevano portata in Firenze i così detti Lanzi, allontanò per prima la sleale e perfida moglie, e con essa tutti gli altri parenti ed amici. Quasi nessun onore fu reso al suo corpo; che gli uomini dello Scalzo, per essere uno della compagnia, seppellirono nella chiesa de' Servi oscuramente. E sarebbe rimasto senza una memoria che mostrasse il suo sepolcro, se Domenico Conti, al quale Andrea aveva lasciato, come ad un suo affezionato discepolo, tutti i disegni e le altre cose dell' arte, vergognandosi del benefizio ricevuto, non gli avesse fatto un monumento di marmo, dove il dottissimo Pier Vettori, allora giovane, scrisse l' epitaffio. Ma la fortuna crudele mostrò invidia anche di quest' onore renduto alla infelice sua virtù; perocchè dopo non molto tempo, narra il Vasari, alcuni cittadini operai della detta chiesa, sdegnandosi che quel monumento fosse messo senza loro licenza, fecero sì che fosse tolto; quasi le tante opere da lui lasciate, e le penne degli scrittori non bastassero per attestare i suoi meriti, e la loro arrogante e vilissima ignoranza. Ben mostrerebbero i posteri, dopo trecentotredici anni, di espiare la ingiuriosa ingratitudine de' loro antenati verso il grande artista, se il suo sepolcro crescessero di onorata magnificenza. Perocchè si stimeranno frutto di adulazione e di privata amicizia, piuttostochè sincera e libera protestazione d' animo riverente, gli onori che rendiamo alla virtù di quelli che ci muoiono oggi, se non ci cale di onorare quella, assai maggiore, de' passati.

Fu Andrea quanto grande e raro d' ingegno, altrettanto piccolo ed ordinario di corpo. E chi guarda il suo ritratto, ch' egli innanzi di morire fece di se stesso so-

pra un tegolo che si conserva nella nostra R. Galleria, troverà nelle forme e nella fisonomia l'espressione di quella sua natura bonaria. Nella quale non vedi alcun lampo della maestà di Lionardo, della fierezza di Michelangelo e della divinità di Raffaello. Il diresti quasi goffo e rozzo; e come ti guarderesti di accusar di rozzezza e di goffaggine la sua arte, pure non sapresti, guardando le sue opere, non avvederti che nella scelta dei sembianti e delle attitudini non seppe del tutto nascondersi: perocchè, sebbene l'ingegno abbia potenza sua propria, e fuori di noi stessi e de' mortali lacci esca e s'innalzi, pure non è che dalle varie complessioni e forme de' nostri corpi non riceva diverso eccitamento ad innalzarsi, e non ne porti seco qualche impronta.

Se la natura volle mai alcuno far nascere pittore, Andrea del Sarto fu desso: e tanto più è da ammirare il suo ingegno, in quanto che alla sua grandezza non fu ostacolo la piccolezza dell'animo. La quale in lui nasceva da eccessiva bontà di cuore, e non da cecità di mente, sapendo conoscere i suoi meriti e i torti che riceveva; ma non aveva cuore di difendergli e vendicargli; e per non voler dispiacere ad alcuno, procacciava a se stesso infiniti dispiaceri e molestie, che di cinquantadue anni spensero la sua vita. Nè devi dolerti, o anima benedetta, di essere stato rapito sì tosto, e prima che la natura non suole concedere al corso naturale; perciocchè alla tua gloria non pur bastarono, ma soprabbondarono gli anni. E dirò con Tacito, parlando del suo Agricola (che non molto dissimili erano i tempi), gran conforto dell'affrettata morte fu ad Andrea lo sfuggire quel brutto e disonesto regno del duca Alessandro che, come aveva spento ogni libertà, così voleva spiantare la stessa virtù. Non vide Andrea le atroci insidie poste a Michelangelo, cui rendevano odioso al vile ti-

ranno l'opera da lui prestata in difensione della patria, e il magnanimo rifiuto di dar suo consiglio alla fabbricazione di quella fortezza che, rivolta contro Fiorenza, doveva essere il maggior baluardo della medicea tirannide. E il grand'uomo avrebbe soggiaciuto alla vendetta del duca, se non era il rispetto del papa; il quale non meno vendicativo, ma più savio del figliuolo, passata che gli ebbe la prima furia, e ricordatosi della virtù del Buonarroti, nota a tutto il mondo, aveva ordinato che non fosse in alcun modo offeso, e rendutegli anzi le solite provvisioni, potesse attendere all'opera di S. Lorenzo. Fu allora che mise mano alle statue che dovevano andare ne' sepolcri di Giuliano e di Lorenzo. Le quali non appena abbozzate, risvegliarono tanta maraviglia, che piuttosto a miracolo d'arte che a lavoro d'ingegno umano si riferivano. E certo del maravigliarsi avevano ragione: che pareva l'artista volesse sfidare il Creatore, facendo che il marmo a lui obbedisse meglio che agli altri non obbediva la creta. Non così per altro avevano ragione d'imitarlo, dacchè il Buonarroti erasi condotto a far servire l'arte a quella ambizione gagliardissima di mostrare la maggiore scienza anatomica, e di sfoggiare in quelle bellezze ideali, cavate dal torso dell'antico Ercole. Il che, non meno che nelle statue de' sepolcri medicei, apparve nel celebre Cristo risorto che si vede nella chiesa della Minerva in Roma. Ma nelle arti accade come in ogni altra cosa: ognuno vuol provarsi di partecipare a quella gloria che più straordinariamente si ammira.

Era egli sempre dietro ai detti lavori della cappella medicea, quando fu da papa Clemente richiamato a Roma, dove ebbe infiniti travagli per la cominciata sepoltura di papa Giulio; conciossiachè la casa della Rovere domandasse vivamente il compimento di quell'opera,

sapendo che Michelangelo aveva per tale effetto ricevuti da Giulio II sedici mila scudi. Nè in Michelangelo, sì tenero dell'onor suo, era minore la volontà, che negli agenti del duca di Urbino il desiderio di veder compiuto l'ambito sepolcro; ma era sempre impedito dal novello pontefice che voleva adoperarlo in onor suo e della sua famiglia. Ultimamente ridotta la differenza tra il duca e il papa, s'accordarono che il primo fusse contento di avere una sepoltura d'una facciata, e di mettervi sei statue di sua mano, e il secondo potesse servirsi del Buonarroti in Firenze, quattro mesi dell'anno. Ma grave era a Michelangelo il tornare a Firenze, dove regnava Alessandro, e di assai male gambe vi andò: non parendogli vero, dopo i quattro mesi, di ricondursi a Roma, per seguitare la sepoltura di Giulio II. Dalla quale fu nuovamente, e con grande suo fastidio e rammarico distolto; giacchè il papa, non rispettando il contratto col duca d'Urbino, voleva tutto per sè Michelangelo; e come accade fra un piccolo e un gran potentato, il duca cedette al papa. Il quale allora pensò di occupare il Buonarroti nella pittura delle pareti della Cappella Sistina: ritraendo in una il Giudizio finale, e nell'altra la Caduta di Lucifero, acciò in tali soggetti facesse le ultime prove dell'ardito e straordinario suo ingegno. Ma nel tempo che Michelangelo dava ordine ai disegni e cartoni di detta opera (per la quale secondo il Vasari molti anni innanzi aveva fatto degli schizzi, il che probabilmente non doveva essere ignoto al papa) successe la morte di Clemente; onde, non meno della sagrestia di S. Lorenzo, il lavoro della Sistina non andò per allora innanzi; perocchè Michelangelo, stimolato sempre dal desiderio di mostrarsi onorato uomo cogli agenti del duca d'Urbino, tornò alla sepoltura del papa Giulio; come che poi non fusse per essa manco impedito dal successore di

Clemente. Si direbbe che i papi, stati dopo Giulio II, gl' invidiassero l' onore di sì splendida sepoltura.

L' ordine dei tempi ci condurrebbe ora a dire di quelle scuole che in diverse città d' Italia risorsero per opera dei discepoli di Raffaello. Ma poichè nel discorrere le dette città, ci accadrà spesso di notare gli splendidi servigi che l' arte in Italia rese alla potenza ogni dì più smisurata di Carlo V, non sarà inutile che ne facciamo breve storia dalla sua origine fino al maggiore accrescimento. Dopo la morte del re cattolico, avvenuta l' anno 1516, Carlo suo nipote, e arciduca d' Austria, fu chiamato a succedergli; e a un tratto divenne padrone di tutta la Spagna e delle Indie, delle Fiandre e delle due Sicilie. Sì vasta dominazione avrebbe potuto saziare il più cupido re, se Carlo non avesse sortito dalla natura un animo insaziabile. Onde, morto tre anni dopo Massimiliano imperatore, sollevò le smisurate brame per ingoiare cogli altri regni l' imperio di Germania; non isconfortandolo di avere un grosso competitore, qual era Francesco I re di Francia, che allo stesso acquisto con avidità non minore agognava. Veramente qualunque dei due aspiranti avesse avuto l' imperio, sarebbe stato con danno e pericolo di tutti gli altri principi: i quali, e segnatamente il papa, non lasciarono perciò di frapporre difficoltà dall' una e l' altra parte, perchè la fatale impresa non si compisse. Ma la destrezza ardimentosa di Carlo vinse la concorrenza del re di Francia, e la gelosia degli altri principi, e col voto degli elettori, la cui libertà egli mostrò di proteggere e sostenere con l' armi, fu eletto imperatore, facendosi chiamare Carlo V. Se tra' potenti è più naturale l' odiarsi e invidiarsi, certo smisurato, come la loro cupidigia, doveva essere l' odio e la invidia fra il nuovo imperatore e il re di Francia. A istigare e infiammare la loro

nimicizia s'aggiunse la instabile e capricciosa ambizione de' pontefici Leone e Clemente, mostrandosi essi ora più all' uno ed ora più all' altro inclinati, secondochè era in loro corte stimato più utile. Le guerre per tanto con orrendo strazio d'Italia che n'era il campo, ricominciarono fino alla famosa giornata di Pavia, e alla non men famosa prigionia di Francesco I; per la quale la potenza di Carlo crebbe tanto che pareva non pur l'Italia e l'Europa, ma il mondo tutto dovesse tranghiottire; e certo ne ingoiò una gran parte, e con più fame questa Italia, sì cara preda ai principi d'oltremonte.

Già Carlo vi aveva posto un piede col possesso dei reami di Sicilia; posevi l'altro con l'occupazione di Milano; e perchè ne divenisse più assoluto arbitro, accadde la prigionia di papa Clemente dopo quel fierissimo sacco della città di Roma. Perocchè, come a Francesco I la propria liberazione costò il cedere all'avido imperatore qualunque ragione egli avesse potuto avere sul regno di Napoli, sul ducato milanese e sulle provincie fiamminghe, così la liberazione del Pontefice lo assicurò di venire in Italia a prendere la corona imperiale, e ricevere, secondo le antiche usanze, la investitura del regno di Napoli. Nè la vergogna di que' trattati ebbe qui termine: imperocchè il re di Francia per avere condizioni manco gravi dall'imperatore, e per non perdere il ducato di Borgogna, il territorio di Auxerre, il Maconnese, il territorio e la città di Bar sulla Senna, la viscontea d'Auxonne e il territorio di S. Lorenzo, offriva all'arbitrio di Cesare tutte le provincie d'Italia che come alleate di Francia erano sotto la sua protezione; e Cesare accettava l'offerta che gli era assai più cara e vantaggiosa che di pigliarsi quegli sterili e rozzi principati. Ecco pertanto i reami delle due Sicilie, le repubbliche di Venezia, di Genova e di Firenze; gli Stati di

Milano, di Mantova, di Ferrara e di Modena, abbandonati alla imperiale vendetta, che allora non riscoppiò, ritenuta principalmente dalle guerre che il molestavano in Ungheria; e parve anzi che Cesare, amando più la quiete d'una lunga tirannide che il momentaneo sfogo d'una perigliosa vendetta, volesse con liberalità regia affezionarsi gl'italiani popoli. Deliberato pertanto di visitare la gloriosa e infelice terra, chiamò Andrea Doria a Barcellona, perchè l'Italia lo salutasse per prima sulle galee di quel grand'uomo. Tutti in fatti gli mandarono ambasciatori imploranti la umanità e protezione cesarea; nè fu alcuno dall'una all'altra banda d'Italia che non fosse trattato meglio che non dovesse aspettarsi, eccetto i Fiorentini; contro la cui repubblica, che fu la prima a offrirsi alla sua divozione, la imperial maestà incrudelì vilmente; non per volontà propria, ma per non dispiacere in que' momenti a papa Clemente che non aveva pace, se non vedeva la sua patria in servitù.

Intanto tutti gli Stati d'Italia, venuti nella dipendenza di Carlo, facevano feste e tripudi per tanta felicità, pensando forse che chi avrebbe potuto usare un'insolente vittoria, si mostrasse moderato vincitore: più beati stimandosi quelli che potessero godere della cesarea presenza. Il marchese di Mantova, volendo riceverlo colla maggior magnificenza possibile, ordinava a Giulio Romano molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per commedie, capricciose mascherate e stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti che fecero stupire l'imperatore. Nè con minor pompa gli altri paesi s'apparecchiavano a riceverlo. Ma il luogo, dove le arti dovevano allora concorrere per solenneggiare le glorie di Carlo, era Bologna. Questa città era stata scelta per il suo doppio incoronamento, invece di Milano e di Roma, alle quali non volle per allora mostrarsi, sapendo

essere in esse troppo recenti le vestigie delle imperiali crudeltà. Nè Clemente VII, già ligio di Cesare, sdegnò di condursi a Bologna per compiere quella cerimonia. Tanto erano mutati i tempi rispetto alla corte romana. Il Vasari che allora giovanetto vi andò, e si mise anch'egli a lavorare qualcosa nelle tante pitture che dovevano servire d'ornamento ai varii archi trionfali, rammenta quello che fece alla porta del palazzo Amico Aspertini. Se non che più degli altri dovette riuscir lieta a Carlo V la conoscenza ch'egli fece in quel luogo di Tiziano; il quale vi fu chiamato dal cardinale Ippolito de' Medici, perchè tutto armato ritraesse dal vivo l'imperatore. E tanto piacque l'opera a sua Maestà che non seppe più levarsi dalla mente il gran dipintore: dal quale altre più fiate volle essere ritratto, sì alla fine, come a suo luogo sarà detto, il volle alla sua corte.

Non meno del ritratto dipinto da Tiziano, piacque all'imperatore quello improntato di cera da Alfonso Lombardi ferrarese: cioè di quella famiglia di Lombardi che, come fu detto, si stabilì in Ferrara dopo la metà del secolo quintodecimo. Costui salì in grande riputazione nei lavori di terra, di cera e di stucco: e fu certo un modellatore da competere col Begarelli di Modena. Lo loda particolarmente il Vasari per il primo che introducesse il buon modo di fare ritratti di medaglie: della prontezza, con cui gli eseguì sulla cera, fu sommamente ammirato, come per l'appunto nell'occasione di Carlo V; giacchè nel tempo che l'imperatore era da Tiziano ritratto, postosi Alfonso dietro alle spalle del pittore, lo ritrasse ancor egli al vivo senza che alcuno se ne avvedesse; e quando poi la sua opera presentò a Cesare, fece non solo stupir lui, ma più ancora Tiziano, che non si poteva mai immaginare che il Lombardi così presto e così bene compisse quel lavoro. E si do-

vette poi non meno rammaricare che maravigliare, allorchè, mandando sua Maestà a donargli mille scudi, gli commise che ne desse la metà ad Alfonso. Il quale per commissione dell' istesso imperatore condusse in marmo il ritratto con tanta diligenza e finezza che fu giudicata cosa rarissima. Nè è da recare stupore: conciossiachè Alfonso, oltre alla gloria acquistata colle opere di terra, di cera e di stucco, cercò eziandio quella che viene dal lavorar di marmo: e più cose fece in Bologna che davvero gli diedero fama e onore: e assai più ne avrebbe fatte, se i diletti d' una vita molle, lasciva e vana non l' avessero distolto dall' arte.

Ma tornando a Carlo V, quale e quanto piacere pigliasse delle arti questo principe tedesco, re in Ispagna, non sapremmo dire; dacchè il mostrarsene vago poteva essere effetto di quella solita ostentazione di civil munificenza che fanno tutti i principi, e segnatamente quelli che hanno bisogno, per la loro origine, di purgarsi dalla opinione di barbari. E che altro se non lo splendor delle arti mancava alla potenza di Carlo V, a cui la incoronazione in Bologna aveva posto il suggello? Che si sarebbe detto s' egli nel centro d' Italia, domicilio delle arti belle, e nel colmo della sua gloria, non avesse mostrato generosa e amorevole liberalità verso gli artisti, co' quali sì generoso e liberale e amorevole era il suo rivale Francesco I? La città di Siena, che da più lungo tempo era devota al suo nome, aspettandosi ch' egli sarebbe andato a visitarla, come aveva fatto a Mantova, fra l' altre cose, che magnifiche e grandissime ordinò per riceverlo, fece fare a Domenico Beccafumi quel maraviglioso cavallo di carta pesta con la statua dell' imperatore, che posto sopra un castel di legname con le ruote, dovesse andare ad incontrarlo alla porta, ed accompagnarlo insino al palazzo. Ma Carlo

non andò altrimenti, per non sentire forse sì dappresso il rimbombo delle sue armi, che iniquamente combattevano Firenze, e lo sterminio di quell' inclita città che non l'aveva offeso, e le grida disperate de' cittadini che il suo nome maledicevano. Partitosi finalmente d' Italia con la certezza di averne assicurata la perpetua servitù, e tornato in Germania per conculcare le nuove eresie, che ivi più che in ogni altra parte romoreggiavano, le arti fiamminghe non furono manco pronte delle italiche nel festeggiarlo: ed egli non si mostrò men lieto di chiamare a sè i migliori artefici, accarezzargli, e perfino condurgli negli assedii per avere de' pennelli, che le sue espugnazioni e vittorie ritraessero.

Dopo la vittoria tanto celebrata di Tunisi, rividero l'imperatore i popoli d' Italia. Napoli l'accolse per prima: dove non mancarono voglia e potere di onorarlo. Gli storici di quel paese descrivono i lavori che furono fatti nella occasione di quelle feste, e segnatamente l'arco trionfale fuori di porta Capuana con varie pitture e statue esprimenti le vittorie di Cesare; che può essere tenuto come un esempio di ultima magnificenza. Noi non istaremo qui a ripetere la minuta descrizione; bastandoci di notare che in detta solennità fecero straordinariamente ammirare il loro ingegno i due insigni artefici napoletani Merliano da Nola e Girolamo Santa Croce. Il primo di essi aveva studiato nella scuola di Agnolo Aniello Fiore, che sul cadere del secolo decimoquinto era in Napoli fra i più celebri maestri di architettura e di scultura. Andò quindi a Roma, trattovi dalla fama di Michelangelo: e quantunque non gli fosse dato di entrare nella scuola di quel mirabile uomo, tuttavia non gli mancò l'animo di studiarlo nelle sue opere, e di seguitarlo negli ardiri dell' arte. Ciò fu cagione che altresì nel Nola si vedesse qualche traccia di quella imitazione

che fu principio di rovina nell'arte; ma non così, che possa dirsi falso ed esagerato artista: e vuolsene in gran parte dar merito a questo: che tornato Merliano a Napoli, e chiamato a scolpire e ad architettare il maggiore altare della chiesa di Monte Oliveto, fu talmente preso della bellezza delle opere, che nella cappella del duca di Amalfi, nello stesso tempio, vi aveva lasciato il fiorentino Antonio Rossellino, che s'invogliò non solo di seguitare quella purissima e natural maniera, ma eziandio di emularla; e in tal guisa distrusse, o rese del tutto infruttiferi quei mali germi di corruzione che avesse potuto contrarre in Roma. E certamente nel detto lavoro mostrò il miglior gusto nell'inventare, e la più dolce finezza e diligenza nell'eseguire. Molte altre opere di questo artista adornarono le chiese, le piazze e palazzi di Napoli, le quali non prenderemo noi a noverar tutte: e solamente rammenteremo i tre monumenti eretti ai fratelli Sanseverino, avvelenati dalla moglie di Girolamo loro zio, per usurpare le loro facoltà, e la sepoltura fatta a don Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli, che è da reputare la più bella opera che in questo genere facesse Merliano: comecchè dal lato della eleganza e della naturale e fine esecuzione non ceda a quella il piccolo monumento in Santa Chiara per Antonio Gandino, pur di mano del Nolano. Il quale ebbe altresì in quella città nome di valoroso architetto: e col suo disegno furono fabbricate le chiese di S. Giorgio de'Genovesi, e di San Giacomo degli Spagnuoli. Il Castello Capuano fu per opera di Merliano ridotto ad uso di tribunale con que'gran saloni che pur erano angusti alla venale folla dei piatori. Riescirono grandiosi e ben intesi edifizi i palazzi del principe di S. Severo e del duca della Torre, e in fine l'allargamento della gran via (chiamata di Toledo dalla patria del vicerè don Pietro) fu affi-

dato alla cura di Merliano, che non ebbe altro competitore in Napoli che il Santa Croce. Col quale più d'una volta lavorò a concorrenza, non solo per le cose fatte in onore di Carlo V, ma ancora per quel che fecero nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, e in Monte Oliveto; dove di mano di Girolamo si vede ancora una Nostra Donna, quanto il vivo, tutta tonda, che il Vasari chiama *bellissima figura;* perchè l'artista, avendo messo *infinita diligenza nel fare i panni, le mani, e spiccare con traforamenti il marmo*, la condusse a tanta perfezione, *che fu opinione, ch' egli avesse passato tutti coloro che in Napoli avevano adoperato al suo tempo ferri per lavorare di marmo; la qual Madonna pose in mezzo a un S. Giovanni e a un S. Pietro, figure molto bene intese, e con bella maniera lavorate e finite, come sono anco alcuni fanciulli, che sono sopra queste collocati.* Aggiunge lo storico aretino che il Santa Croce fece oltre a ciò, per gli stessi monaci di Monte Oliveto, *alcune statue grandi di tutto rilievo bellissime.* Lo scarpello del Santa Croce non fu manco di quello del Nolano, copioso di lavori; quantunque l'uno vivesse tanto meno dell'altro, essendo Merliano morto ottuagenario, e Girolamo d'anni trentacinque. E tutta via in quei pochi anni fece in Napoli quello che avrebbe fatto se fosse più lungamente vissuto.

Ma seguitando a dire degli onori renduti a Carlo V, nulla fu risparmiato a mostrare la splendida servitù delle arti italiane. Le quali ancor più splendidamente dovevano servirlo in Roma. E poichè in quella occasione spiccò il grande ingegno di Antonio da S. Gallo, vuolsi di lui raccontare brevemente i principii. Nato d'un bottaio di Mugello, attese nella sua fanciullezza all'arte del legnaiuolo; poi tratto in Roma dalla fama dei suoi zii materni Giuliano ed Antonio da S. Gallo, si mise sotto

di loro a studiare l'architettura: onde anch'egli contrasse il cognome di San Gallo. Studiò pure Antonio sotto Bramante; il quale, essendo vecchio e impedito dal parletico, se ne servì di aiuto in diverse fabbriche, e particolarmente nel corridore che andava a' fossi di Castel Sant' Angelo. Ma la chiesa della Madonna di Loreto vicino alla Colonna Traiana, il palazzetto di Marchionne Badassini accanto a Sant'Agostino, poi acquistato dai conti Palma, e l'antico palazzo dei duchi Caracciolo Santobuono, sulle cui rovine fu edificato il palazzo Braschi, non ostante alcuni difetti d'arte, fecero in guisa crescere la riputazione del San Gallo, che fu fatto architetto di San Pietro in compagnia di Raffael d'Urbino, e in luogo di Giuliano suo zio, partitosi di Roma, per quel suo mal di pietra, com'è stato detto. Venuto a papa Leone il pensiero di fortificar Civitavecchia, fra' molti disegni che per quell'opera furono presentati, quello di Antonio fu scelto, senza che per altro andasse in esecuzione, ma servì a dargli maggior credito. Anche dallo stesso papa fu adoperato a rinforzare le logge Vaticane, che per esservi stati lasciati molti vani da Raffaello, minacciavano rovina. E la virtù pure di Antonio trovò modo di tener salda nel fiume la chiesa di San Giovanni de' Fiorentini, non riuscito a Jacopo Sansovino, che fu il primo fondatore. Similmente ristorò la rôcca di Monte Fiascone, or demolita: e nell'isola maggiore del lago di Bolsena fece con bell'ordine due tempietti, *uno de' quali,* dice il Vasari, *era condotto di fuori a otto facce, e dentro tondo, e l'altro era di fuori quadro, e dentro a otto facce, e nelle facce de' cantoni erano quattro nicchie, una per ciascuno. I quali due tempietti* (conchiude lo storico) *fecero testimonianza quanto sapesse Antonio usare la varietà ne' termini dell' architettura.* Nè per verità attestarono meno il valore di questo architetto la chiesa di

Monferrato da lui eretta: la facciata del Banco di Santo Spirito: e il ristoramento della chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli.

Morto Leone, Antonio insieme cogli altri artefici che erano in Roma, si fermò dall' operare; dacchè il nordico successore abborrendo, come è stato detto, da ogni splendore di civiltà, avrebbe piuttosto distrutto l'opere fatte, che promuoverne delle nuove. Ma nella elezione di papa Clemente, fu tosto il San Gallo rimesso in opera, e per prima cosa rifece il cortile nel palazzo Vaticano dinanzi alle logge, dando ad esso più bella forma e più comoda: che fu poi in tutto alterata da papa Giulio III, che levò le colonne, che vi erano di granito, per ornarne la sua vigna. Diede l' ultimo termine in oltre alla gran fabbrica delle logge, che per la morte di Leone non s' era finita, e per la poca cura d' Adriano non s' era continuata; e il palazzo Vaticano accrebbe di molte stanze e comodità. Notano i maestri dell' arte che il principal merito del San Gallo fu nella solidità: onde *le sue fabbriche mai non mostrarono un pelo, nè fu mai fra i moderni altro architetto più sicuro nè più accorto in congiungere mura.* Non dee per ciò recar maraviglia, se fosse egli chiamato ogni volta che bisognava riparare o rinforzare qualche edifizio che avesse minacciato rovina: come fu per la chiesa della Madonna in Loreto; la quale era in pericolo in molti luoghi, per essere stato il fondamento debole, e poco a dentro. Mandatovi da papa Clemente il San Gallo, tutta la rinfondò, e ringrossando le mura ed i pilastri fuori e dentro, la fece gagliarda da poter reggere ogni peso. Ed oltre a ciò l' abbellì nelle proporzioni del tutto e delle parti: sì che meritò più che se di pianta l' avesse condotta; essendo cosa assai più difficile il regolare o restaurare le cose cominciate da altri, e mal condotte o dall' artefice o dai

casi della fortuna, che di far bene un' opera levata dai fondamenti, la quale si può alzare, abbassare, e condurre a quella perfezione che si vuole.

Dopo il sacco di Roma, trovandosi papa Clemente in Orvieto, dove s'era rifuggito, e patendovi la sua corte grandissimo disagio d'acqua, fu ricorso al San Gallo; il quale, andato in quella città, vi murò un pozzo tutto di pietra, della larghezza di venticinque braccia, con due scale a chiocciola intagliate nel tufo l'una sopra l'altra, secondo che il pozzo girava nel tondo: pel quale (così è descritto dal Vasari) *si scende per le dette due scale a lumaca in tal maniera, che le bestie che vanno per l'acqua, entrano per una porta, e calano per una delle due scale, ed arrivate in sul ponte, dove si carica l'acqua, senza tornare in dietro passano all'altro ramo della lumaca, che gira sopra quella della scesa, e per un'altra porta diversa e contraria alla prima, riescono fuori del pozzo. La qual opera, che fu cosa ingegnosa, comoda e di maravigliosa bellezza, fu condotta quasi a fine innanzi che Clemente morisse: e perchè restava solo a farsi la bocca di esso pozzo, la fece finire papa Paolo III, ma non come aveva ordinato Clemente col consiglio d'Antonio, che fu molto per così bell'opera commendato. E certo* (conchiude lo storico) *gli antichi non fecero mai edifizio pari a questo nè d'industria, nè di artifizio, essendo in quello così fatto il tondo del mezzo, che infino al fondo dà lume per alcune finestre alle due scale sopraddette.* Il Bottari nota che un somigliante pozzo fu fatto nel palazzo di Chambort, luogo di delizie del re di Francia; e il Milizia afferma esservene uno altresì somigliante nella città di Torino.

Ma era mirabile la operosità del San Gallo. Aveva egli alle mani nel medesimo tempo cinque opere d'importanza, e a tutte, benchè fossero in diversi luoghi, e

lontane l'una dall'altra, suppliva; voglio dire le tre già riferite, cioè la chiesa di Loreto, il palazzo apostolico, e il pozzo d'Orvieto, e l'altre due, la fortezza d'Ancona, e quella di Firenze tra la porta al Prato e San Gallo; la quale, ordinata da papa Clemente per fortificare la tirannide del figliuolo Alessandro, ricusò Michelangelo di fare con quel magnanimo disegno, celebrato dalle istorie. Ma il San Gallo, che non aveva i generosi spiriti del Buonarroti, e voleva godere i vantaggi della fortuna, accettò l'odiosa commissione, e oltre all'essere stata l'opera condotta prestissimo al termine, apparve in quel tempo inespugnabile.

Dovendo dunque celebrarsi con feste, apparati e trionfi la venuta in Roma di Carlo V, fu affidata ogni cura ad Antonio, che con le prove d'un grandissimo ingegno aveva dato quelle d'una operosa sollecitudine. Il Vasari descrive come cosa di cui non s'era mai veduta nè la più superba nè la più proporzionata, l'arco al palazzo di San Marco: e aggiunge lo storico che *se in cotale opera fusse stata la superbia e la spesa dei marmi, come vi fu studio, artifizio e diligenza nell'ordine e nel condurla, si sarebbe potuto meritamente, per le statue e storie dipinte, fra le sette moli del mondo annoverare.*

Quali splendidezze usassero i Fiorentini nella venuta di Carlo, chi potrebbe riferire? Ben duole che fussero costretti ad onorare la presenza di chi gli aveva messi fra gli artigli della più sozza tirannide, e in quella gli aveva altresì confermati, soddisfacendo alle disonestà, crudeltà e abominevoli scelleratezze d'un vilissimo bastardo, anzichè ai prieghi, lamenti e generosi desiderii di tanti nobili ed onorati cittadini, che nell'esilio richiedevano a Cesare la promessa restituzione della patria libertà. Il regno breve ed atroce del duca Alessandro è la prima

dimostrazione dello scadimento delle arti in Firenze. Parve che così gl' ingegni come i cuori provassero gli effetti della tirannide; o almeno la tirannide degl'ingegni principiò ad appaiarsi con quella degli uomini. L'amore del principe verso gli artefici era più funesto dell' odio; perchè, prostrando l' animo loro, spegneva qualunque sentimento buono e naturale. Considerando l' opera ch' essi diedero all' arte in quel tempo, fu d' ordinario rivolta a festeggiare le principesche usurpazioni; e nelle mascherate, giostre, commedie, abbigliamenti, trionfi e rappresentanze d' ogni sorte, i pennelli e gli scarpelli ebbero il più vasto e splendido campo. Tali erano il Vasari, il Bronzino, il Salviati, il Doceno, Daniele da Volterra, ed altri, dei quali più innanzi, e partitamente ci accadrà ragionare. Qui solamente noteremo ch' essi, e segnatamente il Vasari, a cui fu data la direzione di tutti i lavori, gran parte ebbero in quelle feste e sontuosi apparati, nel cui splendore sperava Alessandro di nascondere la vergogna de' suoi delitti.

La venuta di Carlo imperadore fu grande occasione. Il Varchi fa una particolare descrizione degli archi trionfali che in diversi luoghi della città furono eretti; e il Vasari ci ha lasciato memoria degli artefici che ne fecero i disegni, e gli abbellirono con varii ornamenti di scultura e di pittura. Ammiratissimo fu l' arco di Ridolfo Ghirlandaio al canto della Cocollia, e torna ancor qui più fortemente a piangerci il cuore, che per le scene e apparati di feste si ritrasse Ridolfo dalla pittura delle storie, che tanta gloria gli avevano acquistata. Non men grande occasione di splendori furono le nozze del duca con Margherita d' Austria. Non si poteva meglio festeggiare quella coppia di bastardi. Nè alcuno fra gli artisti si fece ammirare più di Aristotele da San Gallo, che più lungamente d' ogni altro fece in Roma studio di pro-

spettiva. La sua scena in via S. Gallo fu, per testimonianza del Vasari, giudicata la più bella che sino allora si vedesse. Così mentre i vecchi artisti finivano col prostituir l'arte alla più odiosa tirannide, i giovani sorgevano in tale prostituzione, e il loro ingegno formavano fra le ultime crudeltà de' principi e le ultime viltà de' popoli. Ma essi non fuggirono il biasimo di tempi che impediscono il parlar liberamente, come fece non piccola esperienza Benvenuto Cellini, per quanto con le sue gustosissime facezie nascondesse il rossore che dovette provare in Roma, quando, saputasi la uccisione del duca, i partigiani della estinta libertà concorrevano con motti amari a rinfacciargli la servitù che egli aveva con Alessandro, e rispondeva loro, come per iscusarsi: *Io sono un povero orefice, il quale servo chi mi paga, e voi mi fate le baie come se io fussi un capo di parte, ma io dico bene a coteste tante risa isciocche, che voi mi fate, innanzi che e' passi due o tre giorni al più lungo, voi avrete un altro duca forse molto peggiore di questo passato.* La profezia di Benvenuto s'avverò: ma indegnamente scusavasi col dire ch' ei serviva chi lo pagava; quasi le arti, che vogliono titolo di liberali, dovessero stimarsi al pari delle meccaniche e manuali, chiamate giustamente servili, perchè servono per sola mercede. Ma fra le brutte verità, di cui ci sono specchio le storie, è pur troppo questa, che, come il magistero degli artefici è il più sottoposto a' capricci della fortuna, così è il più inclinato a macchiarsi di servaggio. Nè di artisti insozzatisi a effigiare uomini potenti e famosi per grandi scelleratezze e crudeltà son mancati ancora a' dì nostri, rinnovando essi pure la scusa più vile dell'opera, che l'arte è fatta per servire chiunque ne la richiede per prezzo.

Come l'arte risurse in diverse città d'Italia per

opera dei discepoli di Raffaello, ora diremo, cominciando da Mantova, dove a Francesco Gonzaga era succeduto nel regno il figliuolo di Federigo, principe sommamente vago di grandeggiare non meno in casa con le arti, che fuori con le armi. E la sua città mostrava piuttosto squallore di barbarie che bellezza e magnificenza regia; onde scrisse a Roma al suo ambasciatore Baldassarre Castiglione, perchè da quella città, sì ricca e famosa di artefici, procacciasse di mandargli un architetto per servirsene ne' bisogni del suo palagio e della città; mostrandosi più d'ogni altro desiderosissimo di avere il Pippi, ch' egli conosceva. E il Castiglione tanto fece con prieghi e promesse, che riuscì a condurre seco Giulio a Mantova; dove, presentatosi al marchese, non è a dire le accoglienze amorevoli e le carezze che da quello ricevette; e subito con onorevole provvisione messo in grandi opere così di architettura come di pittura, diede infiniti disegni di case, cappelle, giardini e facciate: e la città, di fangosa e a certi tempi bruttata di acque e quasi inabitabile ch' ella era, ridusse in maniera, che non pur fusse abitabile, non pur dal Po non dovesse più temere inondamenti e ruine, ma colle prime d'Italia per bellezza e magnificenza, potesse stare. Nè a torto per ciò fu detto e riconosciuto un nuovo fondatore di Mantova. Ma fra le opere di Giulio in detta città, nessuna è famosa quanto il palazzo del T. Il quale di basso principio si fece quell' immensa fabbrica; non d'altro avendo richiesto il marchese Gonzaga che di accomodare, senza guastar la muraglia vecchia, un poco di luogo da potervisi ridurre a diporto; ma Giulio, levata la pianta di quel sito, condusse l' opera con tanta vaghezza di proporzione, con sì nuova e capricciosa maniera d' ornati, e con tal giudiziosa comodità di spartimenti e di ricetti e fregiature, che il marchese di far

tutto il gran palazzo si risolvette. E avendogli presentato un bellissimo modello, piacque tanto a quel signore, che, disposta buona provvisione di denari, e fatti venire molti maestri, fu con brevità e diligenza maravigliosa eseguito. Ne abbiamo leggiadrissima descrizione in Giorgio Vasari, il quale ci conduce quasi per mano in questo vasto edifizio, e le diverse spartizioni di camere, e il vario lavorio di stucchi, e la speciosa bizzaria degli ornamenti, oltre alle molte e grandeggianti pitture, ci mostra vagamente. Vuole in special modo che fermiamo l'occhio sopra la storia infelicissima di Psiche, massime allorquando alla presenza degli Dei è disposata dal maligno Cupido, e poi dal geloso furore di Venere è perseguitata, avvertendo: ***non è possibile veder cosa fatta con più grazia e disegno***, e via discorrendo sul resto di quegli amori sfortunati, ci mena a rimirare il temerario volo di Icaro e la sua caduta: ad apprendere ne' dodici mesi dell' anno quello che fanno le arti più dagli uomini esercitate: e finalmente nella stanza de' giganti a tremare e maravigliare. A Luigi Lanzi parve in questa robustissima invenzione volesse sfidar Michelangelo. Tanto fieramente è sentito e ritratto il ruinar de' superbi assalitori di Giove, nel cui volto tutta fiammeggia la irata maestà del Tonante, che, seduto sopra le nuvole, scaglia i tremendi fulmini, e al terribile rumore veggonsi le deità spaurirsi, e chi qua, chi là fuggire; i venti stranamente soffiare; il mare, la terra, il cielo, tutto in manifesto conquasso. Non si può vedere opera più paurosa e terribile. Non iscopri principio nè fine: attaccata tutta, e tanto ben continuata, che le cose in prossimità ai casamenti paiono grandissime e quasi tombolanti, e quelle che si allontanano, vanno perdendosi dove non giunge occhio; con che si viene in immenso ad aggrandire la scena del campo. Gran peccato

che a tanta maraviglia non perdonasse il tempo, non restando che i lineamenti: cui, perchè non perissero, tornarono a colorare pittori moderni; ma la mano di Giulio più non vedi, la quale soleva agli scolari preparare i cartoni, e farli dipingere, ma poi egli tornava sopra e ritoccava in modo, che poteva dirsi tutto rifatto. Il qual modo da Raffaello apparò: modo ai giovani utilissimo per guardarli da usanze che non son buone, e condurli sicuri all'eccellenza de' maestri.

Più fortunate delle pitture del palazzo del T furono quelle del Castello, in cui Giulio rifece di muraglia molte stanze, e costrusse ed ornò di stucchi appartamenti ricchissimi, ne' quali la magnificenza del duca potesse lietamente abitare. Di poi prese a dipingere in una sala tutta la storia e guerra troiana, e in un'anticamera dodici storie a olio, sotto le teste de' dodici imperatori: nelle quali cose meglio la sua mano si scopre, e spicca tutta quella robusta fecondità di concepire e disegnare sopra ogni altra cosa appresa dal suo maestro, e per forma nell'animo recata, che riusciva in ogni opera ad imprimere le gagliarde e sommamente versatili qualità del proprio ingegno.

Molte altre opere fece il Pippi o per allogagione o per presentarne il duca: le quali discorre parimente il nostro Vasari, reputandole degne di Giulio: e principalmente nota come una delle belle opere ch'egli mai facesse, e che fu l'ultimo de' suoi freschi, un Vulcano sopra un cammino, che fabbrica una freccia, mentre Venere ne tempera in un vaso alcune già fatte, e le mette nel turcasso di Cupido. De' ritratti non molto si pregiò, come quello ch'era tirato dalla prepotente immaginazione all'inventare. Pure richiesto da Pietro Aretino, suo amicissimo, di effigiare Giovanni de' Medici, ferito in Borgoforte, e portato in Mantova, il formò di

sua mano, e dal cavo che ne fece, condusse il ritratto di quel fortissimo signore. Piuttosto Giulio amò meglio nelle sue storie di ritrarre qualche viso che gli fosse stato caro, quando la bontà delle sembianze glielo concedeva; seguitando in ciò l'esempio del suo maestro e de' pittori di quell'età; comecchè egli principiasse, come altrove abbiamo notato, ad uscire della via che mostra la natura viva, e a piacersi di quegli usi pe' quali poco più stette l'arte a guastarsi del tutto, il che mostreremo a suo luogo; e non discostandoci ora da Giulio Romano, eragli per le sopraddette opere talmente cresciuto l'amore di Federigo, che senza lui, come attesta il Vasari, non sapeva vivere. La quale amicizia del regnante gli suscitò le solite guerre della invidia, *morte comune e delle corti vizio.* Fu detto distruttore di case e di strade, e bizzarro sparnazzatore del pubblico denaro: E poichè il soffiar contro lui alle orecchie del duca facevalo salire in maggiore autorità, dai gridori i malevoli passavano alle minacce e agl' insulti; onde Federigo decretò che quanto contro alla persona di Giulio fosse macchinato, fatto a se stesso lo reputerebbe. Tanto è impossibile ai facitori di buone e grandi cose lo sfuggire l'odio degl' inetti e de' prosuntuosi; i quali spesso con danno ed abbassamento de' virtuosi hanno la vittoria; onde maggiormente in questa parte è da ammirare ed encomiare il Gonzaga, che tanto più sostenne e onorò la virtù, quanto più era combattuta e vituperata. Laonde non domandò mai Giulio grazia per sè o per altri, ch'egli non l'ottenesse; e quando morì trovavasi d'entrata più di mille ducati. La qual somma parve grande in quel tempo che gli artefici, poco cupidi del guadagno, e piuttosto cercati dai principi, che cercatori di favori e di protezioni, si tenevano guiderdonati dall'amore che efficacissimo portavano alle arti. E Giulio fu veramente

uno de' più operosi che mai si conoscessero. Nè Mantova o Italia, ma tutta Europa ebbe a dovizia i suoi disegni; ad annoverare i quali non bastò al Vasari la memoria, avendone fatto le somme. Molti furono dipinti per chiese e palagi; molti intagliati nel rame, e pubblicati dai migliori maestri. E per tacere di Gio. Battista Mantovano e di altri eccellentissimi, nominerò Marcantonio, a cui le cose di Giulio procurarono fama grandissima; e poichè alcune disonestà sconce e strane intagliò, gli fruttarono acerbissimo lo sdegno di papa Clemente che, non potendo gastigare Giulio andato a Mantova, fece prendere e mettere in prigione Marcantonio; il quale sarebbe capitato male, se della loro protezione il cardinale de'Medici e Baccio Bandinelli nol soccorrevano. In ogni cosa dell'arte mostrò Giulio facilità prodigiosa, non essendo mai stato alcuno che facesse più di lui. Ma più mostrolla nel disegnare, se bene dopo la morte del maestro, la detta facilità, come anche nota assai giudiziosamente il Lanzi, venisse più da uso e da esercizio di far molto, che da consiglio preso dalla natura e dal vero. Successe la morte del duca Federigo; della quale chi potrebbe dir quanto si affliggesse Giulio che si vide rapito il suo maggior protettore ed amico? Voleva lasciar Mantova, e irsene altrove a sfogare il dolore. Il cardinal Gonzaga, fratello del duca, e non meno di lui amorevole cogli artefici, dolcemente il ritenne, e il prese in protezione, affine di giovarsi del consiglio e dell'opera sua nella quasi totale riedificazione del Duomo. Ma la morte di esso Giulio, seguita nel 1536, pochi anni dopo quella del duca, non gli fece terminare quella fabbrica, che già molto innanzi aveva condotto; e, quel che è più, non gli fece godere d'una grande consolazione, ch'era quella di tornare in patria, dove, morto Antonio da San Gallo, fu con assai onorevole invito richiamato

per dar compimento al vasto tempio di San Pietro. E certo Giulio era degno di succedere al Peruzzi, a Raffaello e al San Gallo. Ma era destino che quella sterminata mole, principiata in tempo di somma barbarie, fusse in tempo di ultima corruzione terminata. Onde colla sua vastità e ricchezze ammassate riuscì meglio ad attirare l'ammirazione delle moltitudini, che a soddisfare alla vera dignità delle arti belle.

Avendo ragionato di Giulio Romano, non ci resta che dir qualcosa dei frutti della sua scuola fondata in Mantova. I quali non ebbero sapore diverso da quelli del maestro; nè staremo a descrivergli, bastandoci di rammentare i nomi di Gian da Lione, di Raffaello dal Colle, di Benedetto Pagni da Pescia, di Figurino da Faenza, di Rinaldo e Gio. Battista Mantovani e di Fermo Guisoni, che aiutarono Giulio nei lavori del palazzo del T e del Castello, e in altre sue opere. Il Lanzi fra i discepoli di Giulio annovera altresì il Primaticcio bolognese, Teodoro Ghigi, Gio. Battista e Domenico Bertoni, Camillo mantovano, detto rarissimo in far verdure e paesi, e Giulio Clovio, per cui la scuola mantovana acquistò un raro esempio dell' arte di miniare.

Da Mantova discendiamo alla vicina Modena; la quale ebbe nuovo splendore da un altro discepolo di Raffaello; che fu Pellegrino Munari, detto più comunemente Pellegrino da Modena. Sfortunatissimo uomo, cui l'esser padre costò la vita. Avendo un suo figliuolo appiccato quistione con alcuni suoi compagni modanesi, ed ammazzatone uno, fu dal padre soverchiamente amoroso trafugato acciò non venisse in poter della giustizia; e i parenti del morto volsero contro Pellegrino il loro furore, e l'uccisero. Tuttavia i pochi anni ch'egli visse in patria, bastarono perchè, mercè sua, la scuola modanese si rifiorisse d'una maniera più vicina

a Raffaello, che a qualunque altro maestro: come che in processo vi si mescolasse qualcosa del fare del Correggio che lavorava in Parma. Volendo notare in Modena alcuna opera di Pellegrino, è in S. Paolo una Natività di Cristo, tutta raffaellesca. Altre opere di lui non sapremmo dire, e convien piuttosto cercare i semi del suo valore nei seguaci, e segnatamente in Niccolò dell' Abate. I cui primi lavori a fresco furono intorno alle beccherie di quella città, detti dal Vasari assai belli. Crebbe la fama di lui in S. Piero, luogo de' monaci neri, dove all' altar maggiore fece una tavola con entro il martirio di S. Pietro e S. Paolo, imitando, come osserva il Vasari, nella figura del carnefice che taglia la testa a S. Paolo, il Correggio dipintore del martirio di S. Placido, che ora si vede nella Galleria di Parma. Per la quale notabile imitazione alcuni inferirono che l' Abati fosse stato allievo dell' Allegri; il che per altro non può provarsi, e se bene Niccolò mostrasse di essersi giovato dell' esempio di quel singolarissimo artefice, pure è ragione ch' egli sia annoverato fra i più fedeli seguitatori della maniera di Raffaello; come troppo chiaramente dimostrano quei suoi dodici quadri in fresco, dei dodici libri dell' Eneide, che segati dalla rôcca di Candiano, dove furono dipinti, sono oggi splendidissimo ornamento della ducal Galleria. Nè ciò mostrano meno le sue pitture, parimente a fresco, fatte in Bologna, dove si trasferì, e dove pose il colmo all' onore della sua fama: onde Francesco Primaticcio, stato suo compagno nella scuola di Pellegrino, essendo andato in Francia a servire Carlo IX, lo chiamò in suo aiuto; e, valendosi dell' opera sua nelle opere che condusse in Fontainebleau, lo fece conoscere ai Francesi. Esistono di mano di Niccolò parecchi quadri a olio, ma il suo valore fu ne' freschi, dove più che in ogni altra cosa si esercitò; e l' erudito

Lanzi ci fa sapere che un gran maestro soleva dire, che la natività di Cristo dipinta sotto il portico de' leoni era la più perfetta pittura a fresco che avesse Bologna; dalla quale traevano ammirazione grandissima e studio i Caracci, non meno che dalla conversazione di donne e giovani, che serviva di fregio in una sala dell' Istituto. È noto quel sonetto di Agostino, che nel solo Niccolò o Niccolino, come anche per semplicità fu chiamato, trovava riunito la simmetria di Raffaello, il terribile di Michelangelo, il vero di Tiziano, il nobile del Correggio, la composizione del Tibaldi e la grazia del Parmigianino: il qual giudizio, benchè malamente formato, e più da poeta che da artista, pure mostra che l' Abati non ricusò di prendere il buono anche da altri maestri. Ma l'esempio suo principale furono le opere di Raffaello e della sua scuola; da cui, come nota il Lanzi, anche Reggio vanta la sua origine, non tanto per quel Bernardino Zucchetti, di cui in San Prospero vedesi un quadro che molto raffaelleggia, quanto per quel Lelio Orso reggiano, che, esiliato dalla patria, andò a Novellara, che avevano allora i Gonzaghi, appo i quali fu ricevuto e amorevolmente ritenuto, onde più comunemente fu chiamato Lelio da Novellara. Il benemerito Tiraboschi trasse dall' oscurità il nome di questo insigne artefice, del quale per altro furono scritte varie ed incerte notizie. Anch' egli fu detto discepolo del Correggio, e senza dubbio lo imitò; ma la sua maniera più fedelmente ritrae della scuola romana. Nè importa che manchino testimonianze ch' egli andasse mai a Roma; perocchè poteva più facilmente essere andato a Mantova, dove dipingeva Giulio Romano. Reggio e Novellara ebbero di sua mano parecchie pitture a fresco, in gran parte rovinate, non restando che quelle fatte come per miracolo trasferire nel R. palazzo di Modena.

Da Modena passiamo a Cremona; dove nessun discepolo di Raffaello recò l'arte all'ultima perfezione; e nondimeno da quella sublimissima scuola venne alla cremonese pittura il maggior bene. E chi non sa l'obbligo ch'ella deve alla famiglia de' Campi, il cui maggior fratello si formò nella scuola di Giulio Romano in Mantova? Nè ignoriamo già che in quello stesso tempo vi dipingeva un altro celebre maestro Camillo Boccaccino, che non tenne altra maniera che la lombarda. Il qual Camillo fu dal Lomazzo posto al medesimo grado di Lionardo, del Correggio, di Gaudenzio e de' primi pittori del mondo. E certo l'apparizione di Cristo agli evangelisti, dipinta nella cupola di San Sigismondo, un miglio lontano da Cremona, mostra così rara intelligenza di prospettiva, e di far scortare le figure dal sotto in su, che non a torto il Lanzi si maraviglia ch'egli, senza aver frequentato mai la scuola del Correggio, lo emulasse così bene. Ma il povero Camillo morì giovanissimo: e non fece altro che mostrare alla sua patria che, dove egli fosse vissuto più lungamente, l'arebbe fatta gareggiare con le più celebrate d'Italia. Dalla detta famiglia adunque de' Campi è da riconoscere il maggior perfezionamento della pittura cremonese. Erano quattro fratelli, Giulio, Antonio, Vincenzio e Bernardino, che coll'ingegno congiunsero assiduità straordinaria di lavorare, senza riposo alcuno; e tutti morirono molto vecchi.

Giulio ebbe i principii del disegno da suo padre Galeazzo; e lo stesso padre dopo i primi avanzamenti dell'arte, non conoscendosi abbastanza abile per formarlo pittore, lo condusse a Mantova presso Giulio Romano; il quale non faceva che accendere in tutta Lombardia l'amore alla maniera del divino suo maestro; onde il Campi, poichè ebbe acquistato da lui grandezza

di disegnare, intelligenza di fare gl' ignudi, fecondità d'invenzioni e abilità a trattare qualunque tema, volle conoscere in Roma le opere del Sanzio, che disegnò e studiò infinitamente. Tornato in patria studiò anche la maniera del Correggio, e non poco guardò quella di Tiziano; cotalchè si formò uno stile tra il romano, il lombardo e il veneto, che fu seguitato dai tre fratelli: con questo divario, che Antonio e Vincenzio (come dimostrano le loro opere in San Paolo di Milano, e in S. Sigismondo di Cremona) ritrassero più del fare correggesco e tizianesco; e Bernardino assai più del fare raffaellesco. Del resto Giulio e Bernardino furono della famiglia Campi i più degni e celebrati. Più fecondo, più vario, più risoluto il primo; più naturale, più corretto, più leggiadro il secondo. Di Giulio si ammiravano principalmente le opere nella chiesa di Santa Margherita in Cremona, da lui ornata e dipinta con l'aiuto de' fratelli; nel duomo di Mantova; in San Sigismondo fuori di Cremona; e nella rôcca di Soragno, dove fece le forze d'Ercole con bravura quasi michelangiolesca.

E del valore di Bernardino la stessa chiesa di San Sigismondo è grande testimonianza; dove, dice il Lanzi, non può vedersi cosa più semplice e più conforme al gusto del miglior secolo di quella Santa Cecilia in atto di suonar l'organo. Per la quale può dirsi pittor grazioso, e come il suo Raffaello, pittore altresì gagliardo, ma senza eccessi biasimevoli. Di che fan fede nello stesso luogo alcuni profeti che grandeggiano più per autorità ne' sembianti e nelle attitudini, che per dimostrazione di muscoli e sforzo di membra. Tuttavia l'opera più mirabile è la cupola, popolata di beati e santi del nuovo e vecchio testamento con tal magistero, che non par credibile ch' ei, come si conta, la terminasse in sette mesi. Alla quale se togli quelle dipinte dal Correggio,

non so qual' altra si potesse anteporre; spiccando fra i molti pregi quello che è pure il principale e il più necessario nella dipintura delle volte, cioè il guardare da terra le cose dipinte senza incomodo, e averne tutte le vedute non eccedenti il naturale. Conchiudiamo che i Campi trasfusero nella loro scuola il gusto di Raffaello: ma non così ch' esso vi prevalesse solo, come in Mantova e in Modena avevano fatto Giulio e Pellegrino: gran parte del gusto lombardo e veneto vi si mischiò. Di detta famiglia, sì onorevole alla lor patria, e sì utile nell' arte, si rinnovò l' esempio ne' Caracci, se bene questi fiorissero quando bisognava più richiamar l' arte all' ottimo, già perduto in tutta Italia, che spingerla verso l' ottimo, non per anco aggiunto dai pittori cremonesi.

Nel IV libro di questa nostra storia fu ragionato della scuola milanese, fondata dal Foppa, ed innalzata dal Suardi e dagli altri quattrocentisti a quella maniera che fu tra la vecchia e la moderna. In processo osservammo che l' andata del Vinci in quella città fece nascere un' altra più sublime scuola che non poco oscurò la prima, ma non la spense; anzi, se dobbiamo credere agli storici, la favorì non leggermente, avendola assuefatta a studiar più il chiaroscuro e la espressione degli affetti. Pur tuttavia rimase sempre in essa molto di proprio: nè mai si mostrò, come l' altra, ricercatrice della natura più nobile e sublime. A nobilitarla e sublimarla tornò di Roma quel Gaudenzio Ferrari, discepolo ed aiuto di Raffaello. Novara e Vercelli mostrano nelle pitture che posseggono di Gaudenzio, il quasi totale cambiamento della sua prima maniera dopo la sua dimora in Roma; perocchè, dove innanzi d' andarvi non si distingueva dagli altri pittori milanesi, che per una maggior gentilezza e grazia, acquistata dai leonardeschi,

dopo ebbe grandezza di disegno, nobiltà di espressione, vaghezza di colorito, e forma e fecondità d'invenzioni, quasi un altro Giulio Romano; con tal differenza non inutile a sapere, che il Pippi grandeggiò nelle cose profane e spesso oscene; e il Ferrari nelle sacre e religiose; talchè in un Sinodo novarese fu detto *eximie pius*. E si noti che la qualità di pittor pio e spirituale cominciava ad essere rara in quel tempo, che l'arte dipartendosi a poco a poco dalla pietà e spiritualità del quattrocento, volgeva manifestamente al piacer materiale de' sensi e de' corrotti costumi.

Il Lomazzo, infinitamente parziale de' suoi Milanesi e soprattutto di Gaudenzio (uno scolaro del quale fu suo maestro) lo annovera fra i sette più gravi pittori del mondo, escludendo così il Correggio; come se la cupola di Santa Maria di Sarono dipinta dal Ferrari (benchè sia infinitamente da ammirare per vivacità e gaiezza di colorito, e per un'espressione parlante de' più riposti affetti) potesse mettersi al di sopra di quelle dipinte in Parma dall'Allegri. Che la scuola milanese lo esalti sopra ogni altro, e l'arte se ne debba pregiare come di uno dei più chiari e benemeriti, non che contrastare, affermeremo e proveremo con le sue opere che rimangono ancora. E principalmente con la Passione di Cristo dipinta in fresco in Santa Maria delle Grazie di Milano a concorrenza con Tiziano, dove si vede un pittore che esprime il fiero e il terribile piuttosto co' movimenti dell'animo, che con la dimostrazione de' muscoli e delle membra. Del che più ancora rende testimonianza il quadro della caduta di S. Paolo ne' conventuali di Vercelli, il quale parve al Lanzi il più vicino a quello dipinto da Michelangelo nella Paolina: ma a similitudine del suo maestro Raffael d' Urbino, e del suo condiscepolo Giulio Romano, seppe esser Gaudenzio pittor gagliardo e fiero,

ed insieme vago e grazioso; il che chiaramente apparisce in un S. Cristofano che fece a Vercelli, e più ancora nelle varie storie della vita di Cristo o di Santa Maria Maddalena, che dipinse nello stesso luogo. Ma dove il Ferrari mostra come riunite tutte le virtù del suo ingegno, è nelle pitture del Santuario di Varallo, che a ragione dal Lomazzo furono giudicate le migliori opere che egli facesse.

Nè solamente la scuola milanese deve riconoscere da Gaudenzio una maggiore e migliore espressione delle cose dell' animo. Maggior obbligo a lui deve forse per l' acquisto d' un colorito assai più vivo e fiero che non aveva; essendo che nei discendenti del Foppa e del Suardi regnava un certo che di squallido e di uniforme, che noi già dicemmo. Onde non falla la sentenza del Lanzi, che in una chiesa, dove abbia dipinto Gaudenzio, non è mestieri cercare le sue figure; atteso che elle si presentano subito all' occhio dello spettatore, e il tirano a sè non solo con que' volti e fisonomie che parlano, ma altresì con le carnagioni vere e varie secondo i subbietti, cogli aggiustamenti capricciosissimi e sempre nuovi de' vestiti, con le bizzarre e ben tirate prospettive, e in fine con quell' arte, mirabilissima in lui, de' così detti cangianti, ammirati segnatamente dal Lomazzo negli angeli della cupola di Sarono, e in quelli di Santa Maria delle Grazie in Milano.

Fu Gaudenzio uomo dabbene, liberale, religioso e di costumi allegro e spesso faceto. Pochi pittori lo eguagliarono nella speditezza del lavorare, senza che il far presto nuocesse al far bene. Morì d' anni sessantasei, lasciando grandissimo desiderio di sè, e fama di aver recato al maggior onore la scuola originale de' milanesi dipintori; il quale onore fu conservato per qualche tempo dai due suoi principali allievi Giovanni Battista

della Cerva e Bernardino Lanino; il primo dei quali, rimasto sempre in Milano, fu continuatore di quella scuola assai benemerito, come dimostrano le sue pitture in San Lorenzo; e l'altro, tornato a Vercelli sua patria, fu capo di una seconda scuola di pittura che il Lanzi chiamò vercellese, ma in fine non era che una diramazione di quella di Gaudenzio; tanto più che il Lanino fu sì fedele seguitatore della maniera del maestro, che molte sue opere facilmente si scambiano con quelle del Ferrari. È detto dal Lanzi ingegno vivacissimo nel concepire ed eseguire, e però nato, come il Ferrari, per grandi storie. Di che fa fede quella di Santa Caterina nella chiesa di San Celso, molto e giustamente celebrata dal Lomazzo.

Prima d'uscire della Lombardia e percorrere l'altre scuole innalzatesi per opera dei discepoli di Raffaello, ci trattenga per un istante il nome di Antonio Allegri; non più per continuare la narrazione della sua vita e delle sue opere (chè già egli al termine era giunto) ma per piangere con affettuose lagrime la sua morte, avvenuta a' dì 5 di marzo del 1534, quattr'anni dopo quella di Andrea del Sarto: col quale il Correggio può essere in molte parti raffrontato. Anch'egli ebbe animo molto timido e rimesso e costumi dolcissimi e pieni di modestia; oltre di che fu soggetto a varie incomodità; senza che l'arte gli desse quelle consolazioni e quei premii rispondenti ai suoi meriti singolarissimi: perocchè non sapeva, nè voleva provocar la fortuna, se ella non fosse venuta liberamente ad incontrarlo. Ma (a similitudine di Andrea) la piccolezza dell'animo e la brevità della vita (che passò appena il quarantesimo anno) non levò niente alla grandezza dell'ingegno; il quale signoreggiò in modo da far maravigliare ogni secolo che vedrà le sue opere. E ben si dirà che il Vannucchi e l'Allegri furono i due più morbidi e fluidi pennelleggiatori che abbia avuto

l'arte con questo divario, che il primo fu più finito del secondo, da piacere anche dappresso, come da lunge; e il secondo fu più lucente, e si direbbe smaltato dell'altro; forse per quella vernice che liquefacevasi al sole e naturalmente spandevasi sopra le pitture, infelicemente rimasta un segreto a questa età, che mena tanto vanto de' progressi della chimica e delle altre scienze.

Dice il Vasari, che usò ogni diligenza per avere il ritratto del Correggio, ma non potè mai trovarlo. E pare realmente ch' egli non si ritraesse mai, nè volesse essere da altri ritratto, o per eccessiva modestia, o forse per non curanza di se stesso. Oggi si pretende di averlo, e come suo si mette a stampa; pure non son poche le ragioni che ne fanno giustamente dubitare. Il Correggio ebbe moglie e cinque figliuoli: quattro femmine, tre delle quali morirono bambine, e un maschio per nome Pomponio, ch' egli educò alla pittura. Ma il frutto non fu come forse si aspettava. Avendo perduto il padre di dodici anni e poscia fornito da un suo zio di non pochi agi di fortuna, curò meno l'arte; e dovette al cognome paterno una certa fama che l'accompagnò mentre visse. Più onore fecero al magistero del Correggio Francesco Cappelli, di cui cita il Lanzi una tavola in Sassuolo; Francesco Rondani, che aiutò l'Allegri nella cupola di San Giovanni con tanto suo profitto, quanto pur se ne vede in quella sua tavola agli eremitani di Parma; e Michelangelo Anselmi, che, imparato i primi principii dell'arte in Lucca, ed avanzatosi in Siena, andò a Parma pittore già fatto, per aggiungere la perfezione dietro all' esempio del Correggio ; il che è chiaro in una sua tavola notata altresì dal Lanzi nella chiesa di Santo Stefano di quella città; se bene l'opera sua più vasta è nella Steccata, per la quale è da cre-

dere che ricevesse consigli, e forse qualche schizzo da Giulio Romano.

Ma quello che fra i discepoli del Correggio levò di sè maggior grido, fu Bernardo o Bernardino Gatti, cognominato il Soiaro. Intorno al quale vuolsi favellare più estesamente. È quistione, se egli fosse di patria cremonese o pavese o vercellese; e noi non istaremo qui a rinnovar la controversia, come lontana dal fine di quest' opera. Certo è che egli fu discepolo del Correggio, e de' più fedeli seguitatori della sua maniera, senza essere servile. Al qual proposito addita il Lanzi la Pietà alla Maddalena di Parma, e il riposo in Egitto a San Sigismondo di Cremona. Ma il suo ingegno era destinato a più grandi opere; come sono la tribuna in Santa Maria di Campagna di Piacenza, e la cupola della Steccata di Parma. Nella prima succedette al Pordenone, che l' aveva lasciata imperfetta, dopo che nello stesso luogo aveva con esso lui gareggiato con quel suo San Giorgo armato a cavallo, che ammazza il serpente, *con prontezza, movenza e ottimo rilievo*, come afferma il Vasari. Il quale poi discendendo a parlare della detta tribuna, dove il Soiaro dipinse tutta la vita della Madonna, dice, che, *sebbene i profeti e le sibille, che vi fece il Pordenone, con alcuni putti, son belli a maraviglia, si è portato non di meno tanto bene il Soiaro, che pare tutta quell' opera d' una stessa mano.* Il che non è piccolo elogio; onde indegnamente al solito fu lo storico aretino accusato dal cremonese Lami, d' aver negletta la gloria del Gatti. La cupola della Steccata è opera di maggior lena. Qui Bernardino, rammentandosi che lavorava in faccia ai maggiori esempi del suo maestro, fece vedere quanto e' valesse; massime nella figura principale della Vergine Assunta in cielo, detta a ragione maravigliosa dal Lanzi. In somma nessuno ha più di lui

emulato l' Allegri nella beltà e leggiadria delle vergini e de' fanciulli; e nessuno gli si è più appropinquato nella lucidità delle tinte e nel rilievo delle figure; senza dire di quella soavità di pennelleggiare, che fu sua particolar dote. Negli ultimi anni della vita, che prolungò fino alla vecchiaia, si ridusse a Cremona, dove fu sopraggiunto dalla morte mentre dipingeva il gran quadro dell' Assunta per la cattedrale, lavorato con la sinistra per avere nella destra il parletico; e non di meno è opera da ammirare grandemente, e da mostrare, insieme con l' altre sue opere, che, benchè vecchio, pure non piccolo vantaggio ed onore arrecava alla scuola cremonese.

L' aver toccato qui dei discepoli del Correggio, mi conduce a dire alquante parole di Francesco Mazzuoli, detto il Parmigianino; il quale non può annoverarsi fra i discepoli dell' Allegri, ma egli fu grandissimo imitatore della sua maniera, per quanto vi mescolasse gran parte di quella di Raffaello, le cui cose era andato a Roma a studiare avanti il secolo famoso di quella città; e sì l' aveva recate nell' anima, che tra per questo, e per essere altresì di aspetto assai bello, e di costumi molto dolci e graziosi, fu detto che l' anima del Sanzio era passata nel suo corpo. La natura di lui, sommamente buona, affabile e gentile, lo tirava alla grazia; la quale divenne il principale e special vanto del suo pennello. Di sedici anni, essendo ancora alla scuola de' suoi zii, pittori mediocri di quel tempo, fece un Battesimo di Cristo, che per esser cosa d' un ragazzo, fu stimata un miracolo. Non molto di poi, cioè innanzi che passasse i diciannove anni, uscì dai suoi pennelli quella tavola a olio, che oggi si vede nella ducal Galleria di Parma, con entro la Nostra Donna col figliuolo in collo, e dai lati i santi Jeronimo e Bernardino da Feltro, rammentata da Gior-

gio Vasari, e commendata per la testa di uno dei detti santi; nella quale, avendo ritratto il padrone stesso dell' opera (i pittori d' allora non avevano tanti scrupoli) il fece tanto bene, *che non gli mancava se non lo spirito.* In questa tavola comincia ad essere manifestissimo il suo amore pel Correggio; come nelle opere che da indi a poi condusse, cioè dopo essere stato in Roma, l' amore pel Correggio e per Raffaello vi si scopre. Giunto Francesco a Roma, potè facilmente mettersi nella grazia di papa Clemente, al quale fece diverse cose, ricordate e lodate dal Vasari; ma non fu egli meno degli altri artefici travagliato dai soldati tedeschi e spagnuoli, che avevano di quella città fatto sì crudo scempio; e anch' egli, come potè riscattarsi dalla taglia impostagli, se ne fuggì, e andato a Bologna, e accolto quivi in casa d'un sellaio parmigiano suo amico, trovò presto da far opere per gentiluomini bolognesi. Le quali forse sono il migliore e più alto testimonio della sua gloria; conciossiachè nessuna delle sue pitture sia più pregiata, nè più celebrata della Santa Margherita; la quale i Caracci, e Guido non dubitarono (meglio per amore che per considerato giudizio) anteporre alla Santa Cecilia di Raffaello. Trovavasi il Mazzuoli in Bologna al tempo dell' incoronamento di Carlo V, e sol col vedere quell' imperatore talvolta mangiare, ritrasse in un quadro a olio grandissimo, dipingendovi la fama che lo coronava d'alloro, ed un fanciullo in forma d' un Ercole piccolino, che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio. Ossequio che piacque molto a Cesare, come quello che voleva davvero ingoiare il mondo, e perciò, veduto il quadro, l' avrebbe preso e remuneratone l' artista, se questi, come narra il Vasari, non avesse detto che non era finito.

Dopo essere stato Francesco molti anni fuori della patria, pregato da molti amici e parenti, se ne tornò

finalmente a Parma, e appena giunto gli fu subito allogata la volta nella chiesa della Steccata; dove in un arco piano innanzi alla detta volta, fece a chiaroscuro quel Moisè, tanto celebrato, e insieme col S. Petronio in Bologna recato per esempio dal Lanzi, a fin di mostrare la particolar virtù del Mazzuoli di far spiccare poche figure, anche in un gran campo. Ma nell'opera della volta non proseguì, e se dobbiamo prestar fede al Vasari, ciò avvenne per essersi soverchiamente sviato nelle cose dell'alchimia; onde gli uomini della compagnia, che l'avevano pagato e nol vedevano lavorare, gli mossero lite; e fu allora che Francesco si ritirò in Casal Maggiore, dove, uscitagli di capo l'alchimia, fece un quadro della Lucrezia, che, come fu l'ultimo, così per testimonianza del Vasari fu altresì de' più belli che di lui si vedessero.

Molto dovremmo allargarci in parole, se tutte volessimo noverare le opere del Parmigianino; della cui mano quasi in ogni città d'Italia si trovano ritratti e immagini sacre ripetute. Ci contenteremo per tanto di notare in generale che a lui senza dubbio abbondò quella grazia, onde fu singolare il Correggio: e ben più volte le cose dell'uno furono prese per cose dell'altro: come, per dirne una, quel Cupido, che fabbrica di sua mano un arco, con due putti ai piè, l'uno ridente, piangente l'altro. Ma quella grazia che nel Correggio tanto innamora, nel Mazzuoli volgesi talvolta in lezia, e genera per conseguenza sazietà in chi guarda. Il che ci sforza a ripetere quel che avvertimmo, parlando di Giulio Romano: che chi piglia ad imitare un esempio che ha tocco gli estremi della perfezione, non è possibile ch'egli non trabocchi, e non renda manifestamente vizioso quello che nell'originale o non era tale, o era sì nascosto da non sentirsi. Così mentre in Giulio fu

principio di corruzione quel che in Raffaello era stato colmo di eccellenza, nel Parmigianino divenne sorgente di affettazione ciò che nell'Allegri era virtù somma d'una grazia straordinaria. Veramente sono innumerevoli gli esempi nella storia della pittura per provare che i seguitatori di perfetti esempi quanto più hanno avuto ingegno grande, tanto più hanno aperto il cammino alla corruzione. E la ragione è che chi ha volato alla sommità dell'arte, non per altro ciò è intervenuto, che per essere giunto a contraffare le cose della natura nel migliore e più perfetto modo possibile; cotalchè lo imitatore che vuole nella stessa via segnalarsi, è costretto ad adoperare uno studio che è fuori degli aspetti del naturale. Il fatto del Parmigianino chiarirà meglio la massima. Egli cercava la grazia in tutte le parti della persona, nell'arie dei volti, nell'eleganza degli abiti, nell'acconciatura de'capelli, nella leggerezza delle figure, e così via discorrendo. E siccome non gli pareva di ottener mai l'intento, come naturalmente ottenuto l'aveva l'Allegri, appigliavasi ora a questo, ora a quel mezzo, cioè di tenere il colorito eccessivamente basso e temperato, per tema che la vivacità delle tinte non iscemasse la grazia; e inoltre di ricorrere allo studio più che servile delle statue greche, per guardarsi dal pericolo di non dar nel tozzo e nel grave. E che poi gli accadeva? Che per quella stessa via, per la quale sì avidamente cercava la grazia, in cambio la perdeva: e nelle sue figure notavansi proporzioni troppo lunghe nelle stature, nelle dita e nel collo, come nella celebre Madonna che si vede in Firenze nella Galleria Pitti, che dallo stesso difetto ha tolto il nome di Madonna dal collo lungo. Quindi l'abuso del Parmigianino fu ridotto a regola di arte: e troviamo nel Malvasia dato per solenne precetto il collo lungo alle Vergini, perchè così nelle

statue vestite praticavano gli antichi, a fine di non cadere nel tozzo. Nè con altra regola che con questa, dice il Lanzi, dipingeva le sue Madonne il cav. Lazzarini. Tanto possono gli esempi così a mantenere in perfezione le arti, come a precipitarle nella corruzione.

Uscendo ora di Lombardia, riprendiamo il filo dei discepoli di Raffaello. Bartolommeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo dalla sua patria, erasi restituito a Bologna, dopo avere in Roma, non senza suo grande utile, praticato col Sanzio; e ben può dirsi il primo a recar in quella scuola un nuovo stile. Il Vasari mostra di averlo in minor pregio che forse non meritava, reputandolo piuttosto un buon pratico che un buon maestro; di che fa acerbissime querele il Malvasia, tacciandolo d' implacabile nemico e odiatore de' Bolognesi, senza ricordarsi di quel che aveva detto del Francia, il quale insieme con Pietro Perugino innalza sopra tutti i pittori toscani e non toscani del quattrocento. Non ebbe il Ramenghi il disegno di Giulio Romano: ma nel colorito non gli rimase indietro, e forse, come stima il Lanzi, lo superò nella grazia de' volti fanciulleschi. In generale si mostrò seguace di Raffaello come fece vedere in quel che dipinse ai frati Scopetini, dove ripetè forse troppo servilmente il magistero della Scuola d' Atene, per la somiglianza del soggetto, affermando essere pazzia il cercare di far meglio. Più libero inventore, senza essere men fedele seguitatore delle massime dell' Urbinate, si mostrò nelle pitture a fresco, di cui s' adorna San Michele in Bosco, San Martino e Santa Maria Maggiore; studiate e copiate dai Caracci, come opere di gran maestro. Nella Pinacoteca bolognese vidi di mano del Ramenghi una Sacra Famiglia co' santi Paolo apostolo, Benedetto abate, Maria Maddalena, la quale non si può che lodare. Il Malvasia annovera altre opere del Bagnacavallo (parte delle quali

il tempo ha consumato) e loda l'autore in guisa da parere non meno esagerato del Vasari, che ne disse poco bene.

Dal Bagnacavallo non si può disgiungere Innocenzo Francucci da Imola, suo coetaneo e compagno nel propagare la maniera del Sanzio in quella scuola. Non fu Innocenzo discepolo di Raffaello, avendo studiato prima sotto il Francia in Bologna e poscia in Firenze sotto l'Albertinelli. Ma più forse degli stessi discepoli si sforzò d'imitare la maniera di quell'angelo, studiando e cercando con amore infinito le sue opere. E ciò che doveva essere sua particolare e invidiabil lode, tornò in pregiudizio della sua fama, perocchè i suoi dipinti furono dall'avidità degl'incettatori venduti per opere di Raffaello; e il povero Innocenzo, che non uscì mai di Bologna e di Romagna, e fu il più quieto e modesto uomo del mondo, rimase lungamente oscuro e quasi ignoto non pure agli stranieri, ma agli stessi Italiani, quasi un altro Luino, il cui nome, come altrove dicemmo, fu ecclissato dalla fama di Lionardo e dello stesso Sanzio. E di quanto Innocenzo andasse dappresso al principe de' pittori rendono testimonianza primieramente quel quadro che di sua mano vedesi nel duomo di Faenza, e l'altro per la chiesa di San Michele in Bosco di Bologna, che ora si conserva nella pubblica Pinacoteca, rappresentante la Nostra Donnna col Bambino, e quattro angeli sopra le nubi, e nel piano i santi Pietro apostolo, Benedetto abate, l'arcangelo Michele vincitore di Lucifero. E più ancora di questi due quadri fanno fede del suo gusto raffaellesco una tavola con entro lo Sponsalizio di Santa Caterina, che si conserva nella chiesa di San Giacomo, insieme con una tavoletta d'un presepio di figure piccole, anch'esso tutto raffaellesco; per non dire delle Madonne e Sacre Famiglie sparse

per le case di Bologna ed altre città vicine. Fu altresì Innocenzo adoperato in grandi lavori a fresco. A' monaci di San Michele in Bosco dipinse nel loro capitolo varie storie di Nostra Donna, lodate dal Vasari di grandissima diligenza e pulitezza; ma l' opera a fresco che gli diede maggior merito e onore, fu nel così detto Casino della Viola, dove per ordine del cardinale d' Ivrea fece cinque storie, due delle quali perirono: e delle altre tre, poichè furono occasione nel 1812 a Pietro Giordani di fare la più bella e dotta ed elegante prosa che si possa mai leggere, divulgata già con più stampe, non dirò altro. Non vuolsi tacere che sì il Ramenghi e sì il Francucci ebbero nella stessa città rivali, più di lingua che di pennello, Amico Aspertini, cervello sventato e strano e Girolamo da Cotignola, pittore volgare anzi che no; i quali fecero dire al Vasari che gli artefici di Bologna peccano d' invidia e di poca concordia fra di loro; onde si acerbamente sdegnossene il Malvasia, nè si ritenne di vituperare quanto più potè la memoria dell' aretino scrittore.

Venne dagli storici, fra quei lumi che allora facevano chiara la scuola bolognese, annoverato Francesco Primaticcio, nato nella città di Bologna; a cui non è piccolo onore di aver dato i natali a sì illustre artefice. Ma egli poco stette in patria, e però quasi nulla giovò agli avanzamenti di quella scuola. Apparato appena il disegno da Innocenzo da Imola, e il colorito dal Bagnacavallo, se ne andò a Mantova, tirato dalla fama di Giulio Romano; sotto il quale (che, come sapeva di ogni cosa, ogni cosa insegnava) divenuto pittor macchinoso, e valente nei lavori d' intagli e di stucchi, fu dopo sei anni dal duca di Mantova mandato in Francia al re Francesco, che d' ogni parte domandava artefici per abbellire ed ornare la sua corte. Dopo Giovanni da

Udine non aveva avùto l'Italia un maggior lavoratore di stucchi ed altri ornamenti; come pure pochi gli entravano innanzi nelle grandi opere a fresco. Vero pittor da reggie egli era; e però da contentare il re meglio di Rosso Fiorentino: il quale nelle stesse sue stravaganze riteneva sempre quella gravità e verità del tempo, che l'arte non s'era per anco volta al teatrale e al macchinoso; di cui i primi esempi vennero dalla scuola di Giulio Romano, grande artista, ma assai più da ammirare che da seguitare. Riuscì adunque al Primaticcio, un anno dopo la morte del Rosso, di far buttare a terra gran parte delle sue pitture in Fontainebleau per dipingervi egli sopra quelle cinquantotto storie di Ulisse, coll'aiuto di Niccolò dell'Abate; le quali nel 1730 ebbero anch'esse la stessa sorte; e in pari tempo ornò di tanti stucchi e fregi quel luogo, che se il Rosso aveva avuto dal re un canonicato di mille scudi, il Primaticcio ebbe una badìa che rendeva otto mila scudi all'anno; il che mostra quanto più del secondo che del primo si soddisfacesse quel signore. E detto Primaticcio sarebbe riuscito a privare della commissione di quella grand'opera della Fonte Benvenuto Cellini, se non si fusse abbattuto in un uomo che aveva pronte la lingua e le mani come l'ingegno. Lo stesso Cellini, creduto dal Baldinucci, ci fa sapere che il Primaticcio, per fargli dispetto e per far parere men belle le sue sculture agli occhi del re, mise in cuore a questo di far formare e condurre a Parigi tutte le più belle statue di scultura antica ch'erano in Roma; e il re mandò lui stesso con gran lettere di favore, perchè senza impaccio e con diligenza potesse eseguire la provocata commissione. La quale dal Filibien, che descrisse le sue opere, gli procacciò l'elogio di essere a lui e a Niccolò dell'Abate obbligati i Francesi per avere appo loro portato il gusto romano e la bella idea della

scultura antica. Ma, tornando alla scuola bolognese che ha dato motivo a questa digressione, deve questa al Bagnacavallo e ad Innocenzo da Imola suo splendore in quell'età; come che non fusse il colmo della sua gloria; il quale nell'età seguente ricevette dalla celebre famiglia de' Caracci. Ben l'ebbe la vicina scuola ferrarese da Benvenuto Garofalo, altro e insigne discepolo di Raffaello.

La scuola ferrarese nel perfezionamento dell'arte fu fra le più fortunate. Pare che la musa dell'Ariosto le fusse di ottimo presagio; quella musa che di leggiadrissimo suono empiva l'Italia, così gli umili come gli alti intelletti deliziando. Vuolsene render grazie alla memoria di Alfonso d'Este che tanto amò e onorò i poeti e i pittori, quanto questi rallegrarono il suo regno in mezzo ai pericoli e ai travagli delle guerre. Nelle quali egli trovavasi fieramente impigliato ora co' Veneziani, ed ora co' pontefici Giulio e Leone, che lo spogliarono di Modena e di Reggio, e tennero in continuo timore di Ferrara. E sarebbe pure da stupire che cotanto se la dicesse co' letterati e cogli artefici, senza avere alcuna lettera o gusto d'arte, (avendo sempre avuto l'animo e il corpo rivolti all'esercizio delle armi) se non dimostrassero le storie come nel XVI secolo stesse a cuore a tutti i principi lo splendore interno egualmente che la riputazione delle armi al di fuori. Perocchè allora i popoli ogni altro principe sopportavano, fuorchè uno che fosse stato rozzo e nemico delle arti belle. Certo al mondo furono sorgente di grandi calamità i pontificati di Giulio II, di Leon X, di Clemente VII e di Paolo III: e pure il buon papa Adriano VI (che se avesse vissuto più a lungo, avrebbe cercato meglio la santità de' costumi che le glorie mondane) venne subito a noia perchè tutto alieno dal favorire gli artefici e le opere incominciate da' suoi

predecessori addimostrossi. Il che è ben chiaro ed autorevole testimonio di quanto valessero in quel tempo le arti, le quali sopra ogni altra cosa forse davano o toglievano la ripulazione a' regnanti. Veramente la Casa Estense ebbe fama di essere fra le prime a dar esempio di generoso favore verso le lettere e le arti; onde la scuola ferrarese perciò fu delle più sollecite a perfezionarsi. Avendovi Alfonso chiamato prima Giovanni Bellini, e poscia Tiziano per finire quel che il maestro per la decrepita età aveva lasciato imperfetto, l'esempio loro fece sì che presto gl' ingegni ferraresi si levassero per abbracciare del tutto la maniera moderna.

Devesi il primo onore ai due fratelli Dossi, cioè Dosso e Gio. Battista, stati prima discepoli del Costa, poscia dimorati in Roma sei anni, e cinque altri in Venezia, e finalmente rimpatriati con una maniera che ritraeva delle più perfette d' Italia. Ma Dosso superava di gran lunga Gio. Battista; che fuori de' paesi e degli ornamenti, dove parve al Lomazzo che non cedesse ai migliori, non fu dagli artefici molto commendato; laddove Dosso nelle figure e componimenti di storie era reputato eccellentissimo. Il che venuto a notizia del principe, volle che nei lavori che condusse per suo ordine, l'uno dipendesse dall' altro in ciò che ciascuno aveva più arte dell' altro. Al qual comando savissimo di mala voglia sottomettevasi Gio. Battista; il quale, quanto era men buon pittore di figure, tanto più aveva di prosunzione, che spesso cambiavasi in astiosa malignità verso il fratello, vincitore di lui nella parte più nobile dell' arte. Laonde vissero in continua e dispettosa guerra, e tanto più dispettosa in quanto che erano costretti a lavorare insieme. In Ferrara nella villa Riguardo e nel palazzo ducale rimangono ancora alcuni avanzi de' lavori in fresco ch' essi condussero , i quali mostrano

che non indegnamente furono i loro nomi eternati dalla penna di Lodovico Ariosto, che gli annoverò fra i più famosi pittori d' Italia. Che se poco lodevolmente si portarono nelle pitture che fecero al duca d' Urbino, devesi la cagione ripeter dal non aver lavorato d'accordo; perocchè, mancato il freno del duca di Ferrara che a ciò li costringeva, Giovan Batista, torto e deforme così nell'animo come nel corpo, volendo soverchiare e far dispetto al fratello, si diede a mostrare quel che non sapeva, e l'opera riuscì assai minore della fama che di loro era già corsa; onde Francesco Maria la fece buttare a terra e tornare a dipingere dal Genga, di cui abbiamo altrove ragionato. Ben per altro sono pitture che Dosso fece senza compagnia del fratello caparbio e dispettoso: e queste più che le altre assicurano a lui eternità di nome. Dal Lanzi vengono additate per le migliori e più celebrate, primieramente quelle in Dresda, che ne possiede fino a sette (pregiandosi sopra tutte, come di cosa rarissima, della tavola de' quattro dottori della Chiesa); il S. Giovanni in Patmos a' lateranensi di Ferrara, la cui espressione è tutta raffaellesca; e il quadro della Disputa di Gesù fra' dottori, che da' domenicani di Faenza fu tolto per essere guasto dal tempo, e fuvvi in cambio posto una copia che degnamente fa conoscere l'originale; dove le figure erano state dall' artefice così naturalmente e vivamente atteggiate e variate di abiti e di forme, che il far più nè meglio non sarebbe stato possibile.

Mentre i due Dossi fiorivano in Ferrara, tornò di Roma Benvenuto Garofalo per espedire alcuna sua bisogna domestica, e tornò ben altr' uomo che non si era partito. Il tempo ch'era stato con Raffaello, benchè breve, bastò per farlo salire a quell' altezza, oltre la quale comincia il precipizio. Onde non parve vero al duca Alfonso di ritenerlo presso di sè, e insieme co' Dossi adoperarlo nel

suo castello, dove il Garofalo dipinse una cappelletta; per la quale fattosi conoscere quel valent'uomo ch'egli era, sì le opere gli si moltiplicarono, che dovette per altro tempo rimanersi in Ferrara. M. Antonio Contestabili, gentiluomo ferrarese di molta autorità, volle da lui una tavola a olio per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Andrea. Un'altra fu forzato a farne in S. Bartolo ai monaci cisterciensi, che fu una bellissima Adorazione de' Magi. Anche un'altra ne dipinse in duomo, e due eziandio di sua mano furono poste nella chiesa di Santo Spirito. E così temporeggiando ed allungando la sua dimora in patria, sopravvenne la morte di suo padre, la quale ruppe del tutto il suo proponimento di tornare a Roma, per seguitare la pratica dell'arte dietro agli esempi di Raffaello.

Posato pertanto l'animo, ed accomodatosi ad abitare in patria, si levò dalla compagnia de' Dossi, e cominciò da se solo a lavorare, empiendo non pur Ferrara, ma l'altre città delle sue pitture. A noverar le quali ben altra lunghezza di tempo abbisognerebbe che quella imposta alla presente storia: onde delle principali e più importanti, come abbiam pure altrove praticato, favelleremo. La chiesa di San Francesco in Ferrara è il principal campo delle sue glorie. La Resurrezione di Lazzaro, *piena* (per servirmi delle parole del Vasari) *di varie e buone figure, colorita vagamente, e con attitudini pronte e vivaci*; la Strage degl' Innocenti, maravigliosa per le movenze de' soldati e dell' altre figure, e per l'espressione tutta raffaellesca dei diversi affetti nelle diverse teste; e la Presura di Cristo nell'orto, opera delle più celebri, come che sia la meno conservata dalle ingiurie del tempo, basterebbero per dare a Benvenuto uno de' primi seggi nel magistero della pittura. Nè il Vasari tralascia di notare il perchè sì bene, e meglio d'ogni

altro, in questi lavori si portasse il Garofalo: importantissimo perchè, tante volte e non mai abbastanza ripetuto. Sono le parole dello storico. *Egli è ben vero che in facendo quest'opera, fece Benvenuto quello che insin allora non era mai stato usato in Lombardia, cioè fece modelli di terra per veder meglio l'ombre ed i lumi, e si servì di un modello di figure fatto di legname gangherato in modo, che si snodava per tutte le bande, ed il quale accomodava a suo modo con panni addosso ed in varie attitudini.* Ma quello che importa più (facciamo attenzione ai detti dell'Aretino) *ritrasse dal vivo e dal naturale ogni minuzia, come quegli che conosceva la diritta via essere imitare ed osservare il naturale.* Ecco come in breve tempo il Garofalo si perfezionò nella scuola non per anco alterata da Raffaello, *imparando* cioè *a ritrarre ogni minuzia dal vivo.*

Dopo le pitture di S. Francesco, dipinse per la chiesa di S. Domenico due tavole a olio. In una è il Miracolo della Croce e Sant' Elena, e nell' altra il Martirio di S. Pietro. La prima delle quali fa fede della sua maniera, gentile e delicata, che fu altresì la più propria e naturale del Tisio, come fu la più propria e naturale del Sanzio; e la seconda può reputarsi un saggio di maniera gagliarda e risoluta, che quando il soggetto il richiedeva non fu maggiore delle forze di Benvenuto, come similmente fu osservato di Raffaello. E di questo S. Pietro martire si disse che, dove quel di Tiziano perisse, questo piglierebbe il suo luogo; degno e grandissimo encomio. Il Vasari alle già descritte aggiunge altre opere del Tisio; e giudica per la migliore che egli facesse in tutta la sua vita, una Epifania a olio, che dalla chiesa di S. Giorgio (luogo fuori della città de' monaci olivetani) fu trasportata insieme ad altri quadri di Benvenuto nel palazzo del Comune, dove ancora si vede.

Un gran numero di quadri del Garofalo mostrano in Roma così le pubbliche come le private gallerie. Più da ammirare e studiare sono quelli di casa Ghigi. Anche la ducal galleria di Modena ha qualcosa di prezioso da mostrare. Ma qual'è quella città o terra che non abbia qualche Madonna o Sacra Famiglia di mano del Garofalo, avendone fatte senza numero, come disse il Vasari? E in tutte si vede un degno imitatore di Raffaello: se pure non valga a farlo differire qualcosa il modo di colorire; il quale, tornato in patria, s'intinse un po' di lombardesco e di veneto, o per dir meglio, acquistò quel più d'acceso che la scuola ferrarese più particolarmente distinse dall'altre scuole, come fu da noi in altra parte notato. E certo senza questa particolarità, sfuggevole agli occhi degli amatori, ma notabile a quelli degli artefici, sarebbonsi le opere del Garofalo date più volentieri al Sanzio che ad altri; come pur di qualcuna avvenne, e come di altri discepoli del Sanzio è intervenuto; per lo che l'ambizione degli scrittori e l'avidità de' mercanti han potuto riferire alla mano del principe de' pittori tante pitture che non sono che il frutto della sua mirabile scuola. Ma tornando a'Ferraresi, egli è chiaro dopo il già detto, ch'essi, più assai che dai fratelli Dossi, devono da Benvenuto riconoscere il massimo innalzamento della loro bellissima arte. *Fu egli* (così ce lo ritrasse il Vasari che il conobbe) *persona molto dabbene, burlevole, dolce nella conversazione e paziente e quieto in tutte le sue avversità. Si dilettò in giovinezza della scherma e di suonare il liuto, e fu nelle amicizie officiosissimo ed amorevole oltre misura. Fu amico di Giorgione da Castel Franco pittore, di Tiziano da Cadore e di Giulio Romano, ed in generale affezionatissimo a tutti gli uomini dell' arte.* Questo bel ritratto della sua natura e costumi consuona perfettamente coll' espres-

sione delle sue opere, gentili, vaghe, affettuose, vivaci, e piene di rilievo e d'ogni miglior grazia.

Discepolo e compagno di Benvenuto Garofalo fu Girolamo da Carpi, il quale giovanetto andato a Bologna, e col fare i ritratti somigliantissimi acquistatosi credito e grazia appresso que' signori, avvenne in quella città che fu portato in casa Ercolani un quadretto del Correggio, il quale veduto da Girolamo, cotanto se ne invaghì, e gli entrò nel cuore quella morbida e vaga maniera correggesca, che non bastandogli averlo copiato, se ne andò a Modena, e poi da Modena passò a Parma per vedere e ritrarre l'altre e maggiori opere dell'Allegri. Tornatosene poi a Bologna, fece parecchie opere che ben mostrarono lo studio grande che egli aveva posto nel Correggio. Il quale per altro non fu il solo esempio ch'ei seguitò; avendo in pari tempo e con eguale amore studiato in Raffaello e in Tiziano; onde il suo stile da tutti e tre questi massimi pittori ricevette nobilissimo incremento, di cui godette principalmente la patria scuola: conciossiachè ricondottosi Girolamo a Ferrara, da discepolo ch'egli era stato, divenne compagno del Garofalo, e in compagnia dipinsero a fresco negli Olivetani e nella facciata di casa Muzzarelli. Il valore di Girolamo non rimase ignoto; pure bisognò che una grande autorità lo sollevasse e mostrasse al principe. Venne in quel tempo per la seconda volta a Ferrara Tiziano, e conosciuto Girolamo, e piaciutagli la sua arte, come quella che molto dal suo esempio ritraeva, lo prese in protezione, aspettando il destro di potergli giovare. Il quale presto se gli porse; perocchè, richiesto il Vecellio dal duca di volergli additare un pittore eccellente per le opere del suo palazzo di Copario (parte delle quali aveva affidate al Garofalo) gli mise innanzi il Carpi. Il quale in una loggia vi ritrasse sedici principi di casa

d'Este, signoreggiatori di Ferrara; l'ultimo de' quali era Ercole II, che aveva ordinato la pittura.

La breve età, e l'avere come architetto servito al detto duca Ercole ed al pontefice Giulio III, non permise a Girolamo di fare molte pitture a olio, le quali per conseguenza sono rarissime. Dal Lanzi e dal Ticozzi sono notate per le più celebri la Pentecoste in S. Francesco di Rovigo, e il Sant'Antonio in Santa Maria in Vado di Ferrara. Le quali insieme con l'altre sue opere lo fanno risplendere fra i primi lumi della scuola ferrarese; felicissima in quel tempo, che al succedersi degli artefici nell'illustrarla, si succedevano i principi nel favorirla. Il quale favore veramente era come una scintilla, cui gran fiamma secondava: perocchè ad Ercole II toccarono tempi meno agitati da guerra, e toccò migliore istruzione di lettere e di scienze; ma non toccò stato più largo, nè più ricco del padre; e la scuola ferrarese continuò ad esser chiusa da brevi confini, e a mostrare per conseguenza che in lei al numero suppliva la felice virtù degli artefici.

Alla scuola genovese intervenne sottosopra quello che era intervenuto alla mantovana. E poichè mi cade in acconcio, conceda il lettore che io, ripigliando le cose da più alto, ne dica alquante parole. Vantano i Genovesi nell'arte la loro antichità al pari degli altri, e mostrano qualcosa di un tal Francesco de Obert del 1368, e più del monaco di Jeres e di Niccolò da Voltri. Fiorì nel quattrocento il nizzardo Lodovico Brea, che intorno al 1483 andato a Genova, fu riconosciuto come il vero fondatore di quella scuola. Ma la costui opera per verità riuscì insufficiente ad innalzarla al medesimo grado in che allora si trovavano le altre d'Italia; e possiamo dir liberamente che, dove il Mantegna e il Sacchi non vi fossero andati, rimasta sarebbe in basso la pittura geno-

vese. Laonde vuolsi riferire immortali grazie al doge Ottaviano Fregoso, dal quale l'artista mantovano, e poscia anche il pavese furono chiamati e con ogni maniera di cortesie trattenuti. E certo la fortuna genovese nelle mani del Fregoso era a tale prosperità salita, che poteva davvero dar luce ed incremento alle arti. Infelicissimo principe, a cui l'amore del popolo, nella cui mente non erano ancora spente le vestigie della sua prima libertà, non bastò per fronteggiare l'insolenza cesarea e impedire che la repubblica e la città, di cui era capo, fosse con inaudita barbarie messa a sacco e a ferro. Che cuore dovette essere il suo, quando vide tanti uomini passati a fil di spada, tante nobili donne contaminate, tante case saccheggiate, tanti templi svaligiati, tante gioie rapite, e quelle dipinture e sculture che mercè sua cominciavano a essere ornamento della città, disperse e bruciate? Ma non ci contristi più a lungo lo spettacolo di quelle orribili calamità che l'Italia con le proprie mani recava nel suo seno, quasi le fosse stato caro il vedersi straziare e bruttare or da Francesi, ora da Spagnuoli, ora da Tedeschi, e infine da tutti e tre insieme. La storia delle belle e pacifiche arti sdegna di annestarsi con quella dell'estrema perfidia e del sangue; e però torniamo subito ai due pittori lombardi. I quali sotto il nuovo cielo di Genova non variarono punto la maniera della gran scuola, donde venivano; ma i giovani che ivi all'arte s'indirizzavano, abbandonando gli andari del Brea, si volsero incontanente a seguitar quelli de'nuovi maestri arrivati. E tra costoro principalmente segnalaronsi Teramo Piaggia, e più del Piaggia Antonio Semini, come le opere loro chiaramente fanno manifesto. Se non che in processo di tempo crebbero tanto, che stimò il Lanzi, pochi autori del così detto stile antico moderno potersi anteporre a que' due Genovesi ch'erano

congiunti così di amicizia come di professione. E per lo più lavorarono insieme, segnando nell' opera amendue il nome, come si vede in quella tavola del Martirio di S. Lorenzo nella chiesa di quel Santo in Genova, dove pure i loro ritratti vollero congiungere. Se qui le figure non grandeggiano molto, se il dintornare è piuttosto secco, se troppo folteggiano le composizioni, vi si ammira d' altra parte moltissima grazia e vivezza nelle teste, ed una unione di colorito, che altri per avventura non aveva mostro. E giustamente per tanto fu dallo stesso Lanzi scritto, che non si darebbe mai abbastanza di lode e di ammirazione al Semini per quel suo Deposto di Croce, che hanno in Genova i domenicani, e per altri suoi quadri con bellissime prospettive e paesi; e non credo esagerazione l' affermare che in quello della Natività dipinto in S. Domenico di Savona, assai dappresso andasse alla perfezione di Raffaello e degli altri sommi maestri. Onde parmi che questo Antonio Semini possa stare nella scuola genovese a quel medesimo seggio che stanno nella fiorentina il Ghirlandaio, nella veneta il Bellino, nella lombarda Bramantino, Andrea Mantegna e il Boccaccino; e nella romana e bolognese il Perugino e il Francia; non ricusando peraltro di rendere i debiti onori ad altri Genovesi, che in quel tempo cooperarono allo innalzamento della ligure arte. E questi furono Aurelio Robertelli, Niccolò Corso, Andrea Morinello, fra Lorenzo Moreno carmelitano, e quel fra Simon da Carnuti, la cui gran tavola in Voltri, mirabile per l'architettura, e per uno sfuggimento di prospettiva perfettissimo, fu a qualunque prezzo richiesta da Andrea Doria, per farne dono al re di Spagna. Ma i Voltrini giustamente sdegnarono ogni prezzo, e la ritennero per onore della lor patria.

Dopo le quali cose conchiuderemo che la istruzione

migliore venuta di Lombardia, ed una certa somiglianza naturale e politica con Venezia, diedero all'arte genovese una effige che di quelle due grandi scuole ritrasse. Che se il genovese pennello non recò al colorito tutta quella vivezza del veneto, ebbe il vanto (e vanto tutto proprio) di renderlo più durevole nel fresco; cotalchè dove in Venezia le pitture a fresco furono, come ognun sa, quasi tutte mangiate dalla marina salsedine, in Genova, sebbene anch' essa esposta alla stessa ingiuria, durarono lungamente intatte. Oltre a ciò il lusso esteriore dell'arte veneziana, come di paesi, abiti e varie e splendide fogge, ed altre vaghezze, doveva essere, e fu egualmente naturale a Genova, città anch' essa piena d'industrie, e ricchissima d'oro e di potenti famiglie. E basta guardare a tutte quelle superbissime moli di magnifici palagi, posti quasi l'uno a concorrenza coll'altro per avere certo testimonio dell'aristocrazia genovese. Se non che col detto lusso artistico dei Veneti, e altresì de' Lombardi, per quell' uso lor particolare delle prospettive, congiunse il ligure una certa finezza e nobiltà di espressione e gastigatezza di stile, che ricorda la scuola romana. E qual maraviglia dappoichè Perin del Vaga, uno de' più illustri e famosi discepoli del Sanzio, andò a stabilirsi a Genova, come Giulio Romano a Mantova; e come questi la mantovana, così quegli la genovese arte trasse alla più alta perfezione? Noi già mostrammo come il disastro di Roma del 1527 sperperò gli artefici che vi abitavano, i quali chi qua, chi là cercarono scampo. Perino del Vaga, che fu tra i più travagliati in quel frangente, essendo stato fatto prigione, e malmenato in guisa, che mancò poco non desse volta al cervello, finalmente, persuaso da un tal Niccola veneziano, che come maestro eccellente di ricami, serviva il principe Doria, riparò a Genova. Dove ai suoi pati-

menti, afflizioni e povertà estrema trovò pronto e generoso ristoro, poichè non gli mancarono i buoni offici del veneziano verso il suo padrone potente: il quale gradì tanto la sua venuta, quanto grate a lui erano le belle arti. Non fu più cortese e magnanimo al Pippi il Gonzaga, e al Tisio l'Estense di quello che si mostrò al Vaga, Andrea Doria; a cui parve essere capitato l'artefice che ci voleva per mandare ad effetto il suo disegno di abbellire con dipinti e preziosi ornamenti il proprio palagio. Nè sarà forse inutile considerare che se il Doria, con esempio quanto raro, altrettanto ammirato in tutti i secoli, non volle la signoria della patria (che a lui era facile di prendere assai più che non era stato l'averle dato la libertà), non per questo rinunziò alla grandezza privata; all'ombra della quale sapeva bene qual tutela avesse la repubblica genovese. Non era più il tempo che si potessero mantenere gli Stati liberi con la parsimonia e austerità de' costumi antichi. Mestieri era pur troppo che le ricchezze, gli agi, i ricreamenti e le splendidezze quasi regie, come in altro luogo notammo (e qui cade in acconcio ribadire) allietassero i popoli già corrotti, perchè non dovessero desiderare quello che loro rendeva lieta e cara la servitù.

Fu dunque a Perino, dopo le più vive accoglienze e carezze, dato ordine di cominciare il lavoro, con tutta quella maggior dovizia di stucchi e di pitture a olio e a fresco che per lui si poteva, e che al palazzo d'un Doria si conveniva. Nè l'effetto riuscì minore del desiderio; talchè giudicò il Lanzi, non potersi questo artefice conoscer meglio che nel detto palazzo; ed essere quistione, se più in Mantova Giulio o più in Genova Perino raffaelleggi. Al che io aggiungerò potersi altresì mettere in disputa chi dei due s'attentò più d'oltrepassare quella mèta, alla quale era confine l'ultima perfezione

del comune maestro. Veramente guardando le fregiature e le piccole storie fatte dal Vaga nel palazzo Doria, massime di alcuni fatti di eroi romani, diresti col Lanzi ch'essi paiono composti dalla mano stessa di Raffaello. Ma che diremo della tremenda guerra de' giganti colorata in fresco nella seconda sala del palazzo? Ricordiamoci che essa fu altresì dipinta da Giulio in Mantova con quel maggiore sforzo d'ingegno che è possibile a immaginare. Non niego che Perino anch'egli non facesse forza di trascorrere oltre il maestro: che val quanto dire, oltre la schietta natura, incitato egualmente da quella prepotenza michelangiolesca. Dal che è facile avvedersi, guardando i suoi ignudi con espressioni assai belle e vivaci, ma non di quella bellezza e vivacità che furono care al Sanzio. Come pure non è piccolo indizio del suo trascorrere, quella sua disinvoltura e quasi negligenza d'esecuzione, che non fu certamente propria della scuola alla quale egli s'era educato. Tuttavolta a me pare che qualcosa meno di Giulio trascorresse Perino, o per non avere avuto l'ingegno tanto ardente quanto il romano, o perchè avendo studiato Michelangelo in Firenze nel celebre cartone, quando cioè era esempio di sicura imitazione, avrà preso miglior consiglio nel seguitarlo quando era divenuto esempio di pericolosa imitazione. Di che noi non disputeremo; bastandoci di notare i fatti e conchiudere che ciò che seppe schifare Raffaello, non seppero fuggire i discepoli; i quali se non fecero rovinar l'arte, diedero la pinta.

Ma seguitando a dire di Perino, oltre i lavori condotti nel palazzo Doria, fece parecchi quadri per chiese e per case, fra i quali è ricordata dallo storico, come cosa molto bella e di bellissimo disegno, quella tavola in S. Francesco di Castelletto, di Nostra Donna e vari santi, che fu sì oltraggiata dal tempo, e un'altra pure

lodatissima con entro la Natività di Cristo per la chiesa di Santa Maria *de Consolatione;* senza dire d' una gran quantità di disegni per istorie diverse ed ornamenti, onde fu piena Genova. Per lo che al Vaga talmente crebbe l'amore del Doria e di tutta la città, che poteva ben dire essere al colmo d' ogni più desiderata fortuna. Ma come agli uomini lo star bene a lungo raramente dura, e quasi sempre da noi medesimi cerchiamo di peggiorar condizione, vennegli fantasia, come narra il Vasari, di levar la moglie di Roma; e in cambio di condurla a Genova, comprò in Pisa una casa, città che molto gli piaceva, pensando che un giorno dovesse essere l'ultima stanza alla sua vecchiezza. Era in quel tempo a Pisa Giovanni Antonio Sogliani, chiamato dagli operai del duomo per riempire di pitture le cappelle nell'ultima navata, che con tanto splendore di marmi aveva ornato Stagio da Pietrasanta. Giuntovi Perino fu a lui dato parte del lavoro, e commessogli altresì ch' egli principiasse. Il principio fu un ordine di putti che doveva servire d'ornamento ad una gran tavola nel mezzo; dei quali, come ancora si vede, non ne finì che sei, essendogli venuto voglia di tornarsene a Genova, dove pare che avesse lasciato alcuni diletti amorosi, che fieramente il tiravano. La qual sua inaspettata partita dispiacque agli operai di Pisa; i quali più volte gli scrissero, e fecero a lui scrivere dalla moglie rimasta a Pisa, perchè tornasse a finir l'opera cominciata; e vedendo ch'ei non rispondeva nè tornava, diedero commissione di terminarla al Sogliani, già fattosi conoscere per valentissimo nel quadro del Sacrifizio di Noè, dopo uscito dall'arca, e nell' altro di Abele e Caino, le cui teste mirabili, l' una per espressione di bontà, e l' altra di cattività, paiono di mano di Lionardo, dalla cui scuola egli aveva pur tratto gran parte della sua maniera, come altrove notammo; e qui

aggiungeremo che vi aveva altresì imparato quel condurre l'opere senza fretta e con tutto l'amore e agio possibile. Il che fu cagione ch'egli dopo i detti due quadri e la tavola che doveva fare Perino, la quale oggi, sebben ritoccata, è una delle più belle pitture del Duomo pisano, non facesse altro per allora. Perocchè gli altri due quadri per lo stesso Duomo furono condotti da lui molto dipoi, e con un agio infinito; oltre di che non riuscirono così belli come i primi: onde tra per questo, e per essere tanto lungo, fu dagli operai pisani a lui tolta l'opera delle cappelle, e data in processo di tempo a terminare ad altri artefici, infinitamente più solleciti del Sogliani, ma infinitamente lontanti dalla sua bella maniera. Della quale chi cercasse altri monumenti, guardi le pitture in testa al refettorio grande de' frati di quel convento, ai quali non manca che il favellare; e guardi pure nella chiesa contigua allo spedale di Bonifazio in via S. Gallo quella tavola grande della Concezione con sotto varii dottori della chiesa, che disputano del peccato originale; dove, perchè il soggetto fosse così sensibile, com'è uffizio della pittura, fecevi il corpo del morto Adamo, al quale sono rivolti gli atti de' dottori. In tal guisa era a cuore agli antichi pittori che i soggetti da loro ritratti, senza difficoltà e astrazioni, ma per via de' sensi, incontanente s' intendessero.

E tornando a Perino, fu sì potente la virtù della sua arte nella scuola genovese, che parve come miracolosa la rapidità del suo passaggio dalla maniera de' vecchi maestri a quella della scuola di Raffaello. La qual virtù per altro non è da tacere, che fu efficacemente secondata da un popolo pieno d'ingegno e d'industria e da una nobiltà ricchissima e nelle ricchezze vogliosa di risplendere per opere d'arti. E la pittura trovò immense occasioni di esercitarsi in lavori, massimamente

a fresco, per ornare que' magnifici palazzi che paiono tante reggie. Onde il fresco fu particolar valentia de' pittori genovesi; la fama de'quali è dovuta in gran parte al cav. Ratti, che mise in luce quanto basta per sapere di quella scuola al pari d'ogni altra. Noi per ora diremo de'discepoli di Perino; perchè gli altri che si formarono sulle opere di lui, si condussero ad altra età, che sarà materia ai seguenti libri. E dei principali discepoli di Perino furono i fratelli Calvi, Lazzaro e Pantaleo; ma il nome del secondo si perdè ingiustamente nella fama del primo; il quale, mentre visse Pantaleo, e imitò il maestro, fu sommamente da commendare, come fece testimonianza la facciata del palazzo Spinola, e più quella storia del palazzo Pallavicino, dove ritrassero degl'ignudi, che il Vaga non arebbe rifiutato per suoi. Ma quando, morto il fratello, cominciò a salire in superbia e a credersi maggiore di se stesso, cadde in tali abusi, che la sua arte fu da ognuno schifata. E sarebbe stato minor male s'egli di buono fosse divenuto cattivo pittore; ma egli altresì divenne uno scellerato uomo; perocchè, vedendo primeggiare altri, e sè cadere nell'obblivione, ricorse alle male arti, danneggiando la riputazione e gl'interessi di questo e di quello; e a qualcuno, come a Giacomo Bargone, che più gli dava noia, tolse la vita col veleno. Bruttissimi esempi, che non si dovrebbono incontrare nella storia delle gentili e liberali arti.

Andrea e Ottaviano Semini, che lavorarono sempre insieme, avuti i primi insegnamenti da Antonio loro padre, si volsero poi agli esempi di Perino del Vaga, tanto stimato dallo stesso Antonio. Dicesi che Perino, udendogli un giorno censurare non so quale errore di disegno in una stampa di un'opera di Tiziano, gli ammonisse che nelle cose de'grandi artefici è da tacere il

cattivo e lodare il buono. Ammonimento utile a tutte le età, e però degno d'essere ripetuto. Esso corrisponde a quel *non paucis offendar maculis, ubi plura nitent* d'Orazio. I due Semini passarono poscia a Roma, invaghiti delle bellezze di Raffaello nelle opere di Perino; e studiarono il maestro come avevano studiato il discepolo; e sì presero quella divina maniera, che, tornati in patria, e adoperati in varie opere, giunsero talvolta ad ingannare i più esperti. Noterò che il Procaccini vedendo il Ratto delle Sabine, ch'essi dipinsero sulla facciata del palazzo Doria, domandò se Raffaello aveva fatto altre opere in Genova. In pitture a olio poco seppero e poco operarono; sì bene nelle opere a fresco fecero assai, e per soverchia pratica finirono per perdere l'amore di un'accurata esecuzione. Vizio facile a quelli che non fanno altro esercizio che dipingere a fresco. Anche di questi fratelli uno lasciò fama di uom tristo; cioè Ottaviano, che era il più bravo e che visse molti anni più di Andrea e passò gli ultimi in Milano, dove fece parecchie opere in fresco, che sarebbero state più lodate, se le avesse con maggior cura condotte.

Dopo avere scorse le scuole di pittura nell'Italia superiore, innalzate per virtù de' discepoli di Raffaello, prima di ricondurci a Roma, diamo un'occhiata a quelle del centro e dell'Italia inferiore. Anche alla Toscana il Sanzio (dove egli un tempo imparò la perfezione dell'arte), diede allora celebrati maestri; de'quali meno d'ogni altra città si giovò Fiorenza; non per nimicizia alle belle arti, ma perchè il nuovo fasto del nuovo principe chiamava in quei giorni la pittura a più popolari splendidezze. La morte del duca Alessandro fu come la morte di Cesare dittatore. Non avendo questa prodotto l'effetto di restituire la libertà alla patria, produsse l'effetto più contrario: e Roma traboccò in quel voracis-

simo imperio, dove quanto più perdeva il popolo in dignità e sicurezza, altrettanto acquistava in allegrie, spassi, giuochi e spettacoli. Così Fiorenza (già negli altri governi medicei avvezza a' divertimenti pubblici, e alle comparse principesche) nell' assunzione al principato di Cosimo I non pensò ad altro che a tripudiare in giostre, mascherate, carri dipinti, apparati, celebrazioni di nozze, commedie ed altri svagamenti che non lasciarono più vedere il tristo aspetto della tirannide abbigliata a festa. L'artefice per ciò più allora adoperato fu Aristotile da S. Gallo, come quello che al tempo di Leone, di Clemente e del duca Alessandro mostrò che nessun l'eguagliava, non che superava, in fare apparati di scene, archi e prospettive. Nella elezione di Cosimo e nelle nozze di lui vinse se stesso; e il Vasari non lascia di far minuta descrizione di quel ch'ei fece e di quel che fecero altri pittori co'suoi disegni e direzione. Noi soltanto noteremo che i soggetti delle cose dipinte nella famosa scena, dov'era figurata la città di Pisa, furono intorno alla Casa medicea dal vecchio Cosimo insino a Cosimo duca. Immagini che, in cambio di contristare, rallegravano quel popolo inebriato del servire.

Meno svagate le provincie, più allora si giovarono degli ultimi esempi della buona pittura. Pescia ebbe il suo Benedetto Pagni, educato da Giulio Romano. Ebbe Pistoia un Lionardo, allievo di Gio. Francesco Penni, e quel Sebastiano Vini, che, nato veronese, volle la cittadinanza di Pistoia, e l'onorò con molte sue opere a olio e a fresco. Nè a Cortona mancarono due buoni artefici, Francesco Signorelli, nipote del famoso Luca, e Tommaso Papacello, discepolo anch'esso di Giulio Romano: Arezzo pure si rallegrò di quel Gio. Antonio Lappoli, prima scolare del Pontormo, e poscia di Perin del Vaga in Roma, e più ancora di quel Guglielmo da

Marsiglia, francese di nascita, ma per elezione di patria aretino. Costui nella sua prima giovinezza aveva atteso in Francia al dipingere in vetri, e nella scuola di maestro Claudio, che di quest'arte era capo, e famosissimo, distinguevasi per il più valente. Persuaso da alcuni amici abbracciò a un tratto la religione domenicana. Della qual risoluzione ebbe presto a pentirsi, come quello che tollerar non sapeva le scortesie e invidie dei frati; onde non fu difficile a Claudio di trarnelo fuori, e condurlo seco a Roma, quando da papa Giulio vi fu chiamato per fare in palazzo alcune finestre di vetro, che insieme con tante altre bellezze disfece il sacco del 1527; e per buona ventura camparono da quella furia le due fatte in Santa Maria del Popolo con entro sei storie sacre, le quali con quel freschissimo colorito che dura ancora, mostrano che se l'arte del dipingere in vetro fu trovata in Italia e adoperata con grandissima lode dal Ghiberti, da Donatello, da Parri Spinello, e poscia in Venezia dai Vivarini e da altri, in Francia fu condotta alla maggior perfezione; essendosi trovato il modo di dare alle dette pitture la maggior lucidità e trasparenza possibile, e inoltre la maggior solidità e durevolezza, con sostituire alle gomme ed altre misture quei colori cotti al fuoco, che resistono a qualunque intemperie. Pure non è da negare che i detti maestri francesi venuti in Italia ad esercitar la loro arte, non la migliorassero infinitamente, e in ispezialità Guglielmo, che sopravvisse a Claudio, morto a Roma dopo pochi anni che vi era giunto. Il qual miglioramento fu principal cagione che il marsigliese acquistasse quella pratica e bellezza di disegno che non aveva, onde i suoi vetri mostrarono figure e storie che valevano il pregio di quadri di eccellenti maestri italiani, come fu veduto in Arezzo, dove, chiamato e preso domicilio, visse sempre,

e morì piuttosto vecchio, lasciando opere e formando discepoli che seguitarono a mantenere in grande onore la sua arte. E pure questo Guglielmo, a cui le pitture in vetro davano la più invidiabile riputazione, volle anch'egli michelangioleggiare in dipinture a fresco, dove apparve sì languido e smorto e manierato, quanto vivace, bello e naturale erasi mostrato ne'vetri.

Ma la città che più d'ogni altra si rallegrò in quel tempo, fu Borgo San Sepolcro, dov'era tornato Raffaellin del Colle, dopo essere stato discepolo del Sanzio in Roma, ed aiuto di Giulio Romano in Mantova. Il Vasari scrisse di questo artefice scarsamente e con lode minore del merito. Ciò valga per chi lo accusa di parziale verso gli artefici toscani. Ma le opere mostrarono Raffaellino per uno de' più eccellenti di quell' età, nè solamente quelle che sono in Borgo, additate da esso Vasari, ma le altre per Città di Castello, per Gubbio, per Cagli e per Urbino; nelle quali altro gusto, altra grazia non s'ammira, che quella del divin Raffaello; a cui pur somigliava per dolcezza e modestia di costumi, non avendo ricusato in fine di farsi pittore dei disegni altrui, e di maestri che valevano meno di lui, quando avrebbe potuto sfolgorare tra i primi con tutto l'ingegno proprio.

Da gran tempo in questa nostra storia non abbiam fatto menzione della pittura sanese; a cui non mancarono nel XV secolo artefici degni di lode, non trasandati dal benemerito Lanzi, ma non tali da mettere la scuola sanese a quel grado che misero la fiorentina, la veneta, la lombarda, la romana e la bolognese il Ghirlandaio, il Bellino, il Mantegna, il Perugino e il Francia; al valore dei quali non giunse quel Matteo da Siena, che andato a Napoli riuscì forse più giovevole a quella scuola, per aver cooperato a svegliarvi un po'di gusto di quella maniera che è tra la vecchia e la moderna.

E di questo abbassamento della scuola sanese a petto all'altre troviamo le cagioni nell'indole civile di quella repubblica. Dove finchè la parte popolare soverchiò, fu ostinatissima avversione a qualunque forestiero: di che, se altre testimonianze non fussero, il mostrerebbero gli statuti de' pittori; ne' quali era un articolo diretto a svogliare gli artefici forestieri di condurre opere in Siena; e perchè l'ordine non dovesse parere incivile, fu espresso nelle seguenti parole: *Qualunque forestiero volesse lavorare paghi un fiorino;* e in oltre: *Dia una buona e sufficiente ricolta insino alla quantità di XXV lire.* Ciò, come pure stima il Lanzi, fu con utile de' pittori e con iscapito dell'arte, la quale, come che in ogni città dia frutti distintamente differenti, nondimeno ha mestieri di universale alimento; e ristretta, e segregata in alcun luogo, per quanto questo sia fecondo d'ingegni e di buone voglie, è forza che isterilisca. In fatti l'altre scuole che fra loro tennero viva comunicazione, prosperarono in modo che, sebbene la gloria d'una non si confonda con quella di un'altra, pure si vede che l'una si giovò dell'altra notabilmente. Fra la fine del secolo XV e il principiare del XVI le continue e fierissime discordie, e le tante mutazioni e instabilità di governo (che in nessuna repubblica furono sì frequenti come nella sanese) fecero a poco a poco crescere l'autorità de' nobili, i quali ebbero bisogno di valersi di pittori di fuori; dacchè nei nobili non era, come nella plebe, sì vivo l'amore di libertà, che volessero tollerare l'arte in basso, piuttostochè vedere gli odiosi visi degli strani. Anzi fino dal tempo che il potere della nobiltà prevalse nel reggimento, fu la gente sanese notata per una special cortesia e amabilità verso i forestieri. Solo rimase l'odio contro ai Fiorentini: onde da ogni altra città, fuori che da Firenze (benchè fosse allora la più fiorente di arte-

fici) vollero che venisse il soccorso alla pittura sanese. Antica, feroce, terribil gara era fra queste città, quanto più vicine, tanto più inclinate a odiarsi ed offendersi. Avevano altresì gareggiato di studi e di arti. Firenze in questa lotta era rimasta superiore; e se il merito di tale vittoria deve attribuirsi alla protezione e magnificenza de' Medici, che nel decimo quinto secolo cominciarono a signoreggiarla, a prezzo di servitù comprò lo splendore dell'arte. Ma qual vergogna per que' gagliardi petti de' Sanesi non sarebbe stata, se avessino ricorso all'abborrita emola, perchè la patria pittura tornasse in onore? Fu pertanto desiderio comune che da Perugia s'impetrasse l'aiuto: dove il Vannucci aveva fatto allievi che di loro facevano parlare in tutta Italia. E prima il Bonfigli fu chiamato; poscia il Pinturicchio, che seco vi trasse il divino Raffaello, come in altro luogo è stato detto, per servir degnamente al magnanimo desiderio del cardinal Piccolomini. Divenuto della sanese repubblica, non signore, ma tiranno il Petrucci, volle mostrare anch' egli di amare le arti, e chiamò il Genga, altro discepolo del Purugino, per farlo dipingere nel suo palazzo. I quali artefici a dir vero rialzarono la scuola sanese, e la fecero correre verso le maniere de' sommi. Ma non vi giunse che per opera di quattro discepoli di Raffaello: voglio dire, del Pacchiarotto, del Razzi, del Mecherino e del Peruzzi.

Iacopo Pacchiarotto nacque in Siena sul finire del decimo quinto secolo; e come ne' primi anni studiò molto le opere di Pietro Perugino (il che dimostrarono in Siena alcuni suoi quadri, e segnatamente quello assai bello della Nostra Donna in San Cristoforo), così in processo di tempo divenne studiosissimo delle opere di Raffaello. Di che pure fecero gloriosa testimonianza i dipinti in Santa Caterina e San Bernardino: dove, fra

l'altre cose, è degna di speciale ammirazione la visita che Santa Caterina fa al cadavere di Santa Agnese di Montepulciano: essendovi molte figure con arie di teste sì gentili e graziose, che non farebbero torto allo stesso Raffaello. Accadde in quel tempo una sollevazione di popolo in Siena. La quale quanto più aveva fuggito la servitù, tanto più misera doveva incontrarla. Quelle discordie, per le quali la troppo odiata e malvoluta nobiltà divenne tiranna della repubblica, furono pure cagione perchè alla fine divenissero della stessa repubblica tiranni gli oltramontani sotto colore di volerla proteggere e mantener quieta, come se a un Carlo V o a un Francesco I avesse potuto piacere la conservazione di un popolo libero nel cuore d'Italia. Questa funestissima tutela dell'imperatore era stata da principio affidata ad un affezionato di Cesare, ad Alfonso Piccolomini, duca di Amalfi. Il quale ne usò per forma, che l'autorità sua non pur crebbe ogni dì, ma, quel che è peggio, fomentò tristamente la cupidigia de'suoi aderenti: onde la casa de'Salvi si levò in tanta superbia e arroganza, che onte e danni ed asprezze continue ne aveva il popolo. Ma quel popolo quanto più ciecamente andava incontro alla servitù, tanto meno era fatto per tollerarla: e con sempre nuove e infruttuose sollevazioni e congiure rendeva più feroce la potente tirannide di Cesare. Pare che il Pacchiarotto rimanesse intinto nella congiura ordita contro la tutela spagnuola, rappresentata dal duca d'Amalfi, e renduta più crudele dalle insolenze dei Salvi; e, come molti altri, avrebbe lasciato il capo nelle mani del carnefice, se non si fosse riparato e tenuto nascosto nel convento de'minori Osservanti. Donde poi trasferitosi in Francia, e fatto ivi alcune opere insieme col Rosso fiorentino, vi morì, lasciando fama di sè, e di quel che operò, molto illustre.

Intorno al paese del Razzi è controversia fra gli scrittori; e senza ripetere quel che da loro è stato detto, affermeremo con migliori testimonianze, ch'egli nacque in Vercelli nel 1479, e le prime cose dell'arte apparò da quel Giovenone, che fu capo di un'antica scuola vercellese. Poscia in Milano divenne miglior coloritore e più pratico ombreggiatore, e a far nuovi acquisti andò da indi a non molto a Roma; dove con maniera piuttosto lombarda fece alcune pitture in Vaticano nella sala della Segnatura: che, non essendo molto piaciute a papa Giulio, furono atterrate per dar luogo alle sublimi storie di Raffaello. Il quale per altro impetrò che fosse perdonato alle grottesche, parendogli lodevole il servirsi del loro partimento. Miglior fortuna ebbero le sue storie nel palazzo Ghigi, oggi detto la Farnesina, dove ritrasse in colori a fresco i fatti del macedone Alessandro; tra i quali si dinota per bellezza di prospettiva, splendore di vesti e gaiezza di volti lo Sponsalizio di Rossane in altro luogo da noi descritto.

Suscitatasi in Roma quella maraviglia delle opere di Raffaello e di Michelangelo, il Razzi insieme con gli altri a quella si volse: e se non può annoverarsi fra i discepoli del Sanzio, convien dirlo non leggermente studioso della sua maniera; come dimostrano le sue opere in Siena: dove menato da alcuni mercanti agenti della nobil casa Spannocchi, e piaciutogli l'umor vivace e cortese della gente sanese, vi fermò domicilio e n'ebbe cittadinanza. Ma la cosa che lo mise subito nella grazia di quei signori, furono i ritratti; alla cui ambizione, forte quanto l'amore di noi stessi, devono la maggior parte degli artefici le loro maggiori prosperità. E se alle parole del Vasari dovessimo aggiustare piena fede, dovremmo altresì attribuire la benevolenza ch'egli si guadagnò in quella città, all'essere uomo allegro, licen-

zioso, e da tenere gli altri in piacere e spasso con vivere poco onestamente; onde gli furono dati i due soprannomi di Mattaccio e di Sodoma; coi quali, e segnatamente col secondo, che tiene a maggiore infamia, il suo nome è conosciuto alla posterità; come che il padre Della Valle tentasse, ma invano, di sconficcarglieli, accusando il Vasari: il quale è da credere che non avrebbe osato di pubblicare allora que' vituperii se non fossero stati nella opinione dell' universale, che doveva ben conoscere i fatti e costumi di Giovannantonio, mancato di soli diciannove anni, quando lo storico pubblicò la vita di lui. Bene crediamo che messer Giorgio, stomacato della vita strana e bestiale del Razzi, non sapesse condursi a dargli quella lode che come artista meritava; e piuttosto al caso che alla virtù di lui riferisse certe opere, alla cui bellezza non poteva contrastare: come erano per vero dire l'Epifania a Sant'Agostino, il Cristo flagellato nel chiostro di San Francesco, il San Sebastiano non ha guari trasportato nella R. Galleria di Firenze, e sopra tutte la Santa Caterina venuta meno, dipinta a fresco in una cappella di San Domenico, e tanto ammirata dal Peruzzi che diceva, non aver mai veduto cosa, dove fosse meglio espresso l'effetto di persona svenuta. Potremmo riferire l'elogio che di lui fece il Giovio, ben diverso da ciò che ne scrisse il Vasari, se non ci paresse meglio di far valere la opinione di un grande artista e competente giudice, di Annibale Caracci, che chiamò il Sodoma maestro grandissimo, e stimò poche pitture potersi antimettere alle sue migliori. Ma se troppo rigido e forse ingiusto si mostrò il biografo aretino, ecclissando la virtù dell'ingegno coi vizii dell'animo, non crediamo tuttavia doverci scostare dalla sua sentenza principale, che i costumi impedirono al Razzi di conseguire maggior gloria nell'arte, e il ridus-

sero in vecchiaia un pittore di pratica, che lavorava qua e là più per cacciare la fame, che per acquistarsi onore; onde mal s'avviserebbe chi volesse pigliar concetto del suo merito dalle ultime sue pitture, e specialmente da quelle fatte senza molto studio nelle città di Pisa, Volterra e Lucca: comecchè per altro anche in queste pitture appaia sempre qual cosa del suo ingegno lieto, pronto, vario, capriccioso, vivacissimo; che quanto ci dispiace nella memoria delle sue azioni, altrettanto ci piace nella vista de' suoi dipinti.

Costumi diversi e non minore ingegno ebbe Domenico, detto Mecherino da fanciullo: il quale era figliuolo di un lavoratore di Lorenzo Beccafumi, cittadino sanese, da cui prese il cognome; perchè, avendolo veduto, mentre ancor garzoncello guardava gli armenti, disegnare, quasi un altro Giotto, sopra la rena, il trasse in città, e lo diede al Capanna, perchè gli piacesse di avviarlo all'arte. Questo Capanna sanese, che aiutò Domenico Pecori divenuto vecchio, è detto dal Vasari maestro ragionevole, e conosciuto principalmente per le tante facciate di chiaroscuro che fece in Siena; oltre ad alcune tavole, per le quali fu giudicato che, se fusse vissuto più lungamente, avrebbe fatto notabile acquisto nell'arte. Non di meno, come anche il Lanzi stima, non aveva la scuola sanese nella fine del quattrocento miglior pennello del Capanna: col quale, stato qualche anno Mecherino, fece rapido avanzamento, per aver vedute alcune tavole di Pietro Perugino, che gli apersero l'ingegno alla migliore maniera, onde quando intese i miracoli di Raffaello in Roma, non mise tempo in mezzo, e a quella città si condusse; dove rimasto due anni, fu sì cupido dello studiare la maniera del Sanzio, e sì fedele nell'imitarla, che il Baldinucci non dubita di crederlo della sua scuola, come che notizie particolari

non avesse. Pare che la fama che di sè levava in Siena il Sodoma, o il desiderio di gareggiare con esso lui, lo facesse rimpatriare. E bene accadde, che mentre all' uno, per le cose già dette, scemava la riputazione, all' altro cresceva; sì pervenne a quella eccellenza da potersi stimare uno de' migliori ingegni della scuola sanese. Una delle prime opere ch' ei tornato in patria, a concorrenza del Sodoma condusse, fu una facciata di casa Borghesi; dove, secondo che fu allora giudicato, non ebbe la palma. La quale peraltro nè il Sodoma nè altri potè contrastargli nelle storie di figure piccole, facendole con tanta grazia e dolcezza, che la maggiore non si potria desiderare. Siena ne possiede varii saggi: e particolarmente nel suo Istituto delle belle arti si conservano due tavole, in una delle quali è Santa Caterina con sotto, in figurine a tempera, tutte le geste della sua vita, che era stata fatta pe' monaci di Monte Oliveto, e nell' altra eseguita per le monache di S. Paolo, è la Natività di Nostra Donna. Nè minor testimonianza fanno della rara eccellenza del dipingere di Domenico le tavole che si veggono ancora in quella città nella chiesa di S. Spirito e nella compagnia di S. Bernardino. Nè qui è da tacere che il Mecherino, avendo osservato quel che pure a noi e con più lunga esperienza è toccato di vedere, cioè che le pitture a tempera dei quattrocentisti, come (per dire de' più eccellenti) di fra Giovanni di Fiesole, di fra Filippo Lippi e di Benozzo Gozzoli, si mantengono assai meglio, e più lungamente che le cose a olio, prese tanto amore a quella prima maniera, che assai più nel dipingere a tempera che a olio si mostrò eccellente, come le sopra accennate opere dimostrano, e segnatamente le piccole storie, fatte tutte a tempera; anzi nella pittura a olio, come altresì notò il Lanzi, non ebbe colorito nè molto vago nè molto verace; là dove il suo emolo in

questa parte il vinceva di gran lunga. Ma nel fresco fu molto adoperato Domenico. Dove certo è grandemente da ammirare per le difficoltà superate, comecchè non si vegga più un artista che fa secondo la propria natura, placida e graziosa. Vuol grandeggiare perchè la qualità della pittura a fresco il richiede: e oltre a ciò vuole anch' egli partecipare a quella special gloria che allora il mondo ammirava in Michelangelo. E se in varie tavole ne aveva dato segno con poca sua lode, più volle seguitare il pericoloso esempio nelle pitture a fresco. Dove peraltro due cose a special gloria del Beccafumi è da notare. L'aver egli in Toscana superato per il primo, e per ciò insegnato agli altri la difficoltà di quello scortare, che si chiama dal sotto in su: la quale nell' Italia di sopra era stata sì mirabilmente vinta dal Correggio. E la seconda cosa, assai più notabile della prima, è di aver l' opera sua dedicata a prolungare la memoria di fatti eternamente gloriosi.

D' ordinario a mano a mano che i popoli s' avvallano nella servitù, viene in essi ogni dì mancando l' amore alla libertà, e s'insinua negli animi quasi una dolce necessità di obbedire a un solo. Ma in Siena quanto più fuggiva la libertà, tanto più gagliardo si faceva il desiderio di possederla. Del quale alcuna testimonianza pur ci rendono le cose dipinte dal Beccafumi. Aveva egli in casa Agostini, oggi Bindi Sergardi, nella volta di una camera dipinto a fresco con varii spartimenti alcune storie dell' antica Roma; fra le quali maravigliosissime riuscirono quelle in piccole figure, che rappresentavano la virtù di Torquato e la terribile fine di Catone. Quest' opera sì per l' arte, e sì per le immagini figurate, piacque tanto, che il pittore fu stimato degno di dipingere nel palazzo della pubblica Signoria. E la sala, detta del Concistoro, gli fu commessa; la quale con la sua

forma porse il destro a Domenico di raccogliere alla vista, quasi ad un girar d'occhio, i più solenni esempi dell'antica libertà. E primieramente negli spigoli della volta, che dividendo un tondo per metà formano otto vani, figurò otto uomini segnalati, che hanno difesa la repubblica ed osservato le leggi. E nel tondo che è nel mezzo della volta, fece una Giustizia, e dalle parti in due ottangoli due femmine, l'una delle quali, attorniata da alcuni fanciulli, e avendo in mano un cuore, rappresenta l'amore che si deve alla patria, e l'altra con altrettanti putti rappresenta la concordia de' cittadini. Tre virtù che sono le fondamenta della libertà d'una repubblica. Il Vasari lodando, come cosa dipinta, la figura della Giustizia, dice che *non è possibile immaginare, non che vedere, la più bella figura di questa, nè altra fatta con maggior giudizio ed arte, fra quante ne furono mai dipinte che scortassino dal di sotto in su.* Nelle due teste della sala veggonsi due grandi storie. In una sono Marco Lepido e Fulvio Flacco, che tenendo insieme il magistrato della Censura, di nemici divengono amicissimi, per benefizio della patria; e nell'altra è Codro ateniese, che con la propria morte diede ai suoi la vittoria. In ciascuna delle facciate della stessa sala fece Domenico due storie, che mettono in mezzo un ottangolo. E da una parte si vede la storia di Postumio Tiburzio dittatore, che con la morte del proprio figliuolo mostra quanto sia necessaria nelle milizie la obbedienza. Segue (nell' ottangolo) Spurio Cassio, decapitato per aver fatto dubitare al senato ch'ei non volesse farsi re; e nel quadro accanto sono arsi per ordine di P. Muzio Tribuno tutti coloro che con esso Spurio aspiravano alla tirannide della patria. Nell'opposta facciata vedi Zaleuco principe, che, per non violare le leggi, fa cavare un occhio a sè ed uno al figliuolo; e

nell'altro quadro sono ritratti Marco Manilio, fatto precipitare dal Campidoglio, e Spurio Melio, ucciso per aver sospettato il popolo, che volesse divenir tiranno della repubblica.

Io credo che quando il popolo sanese entrava in questa sala, vedendo quasi ad un girar d'occhio tanti esempi di virtù antica, doveva fremere di sdegno, e rinfocolarsi ad ogni istante nel disperato desiderio di conservare la boccheggiante libertà della patria. E ancor oggi chi, entrandovi, rimarrebbe freddo spettatore di sì virtuose glorie? Chi non sentirebbe che l'arte qui non vaneggia in superstizioni: non ride in oscenità: non si compiace in adulazioni: non imbaldanzisce in delitti? Artefici, io vi supplico a ripensare a queste cose, e a tener cura, il più che potete, della qualità dei suggetti, se volete che l'opera vostra debba dirsi civile e liberale in ogni secolo. Augureranno tutti i cuori generosi lunga vita ai dipinti che Domenico condusse nella sala del Concistoro di Siena, non ostante i difetti che potranno scorgervi i maestri dell'arte. Ma chi lamenterebbe la perdita di ciò ch'ei lavorò per corteggiare la venuta in Siena di Carlo imperatore; onde dobbiamo ricordarci di colui che, dopo avere spolpata e mangiata crudelmente quella repubblica, lasciò che i miseri avanzi finisse Cosimo I?

Di ben altra memoria è quel che fece Domenico a Genova in servizio di Andrea Doria; ma in quella occasione non si portò in maniera che l'opera potesse annoverarsi fra le sue migliori; e il Vasari ne attribuisce la cagione al non trovare l'artefice in quel luogo il semplice e libero modo di vita che aveva sempre tenuto. E in vero sebbene fosse in corte d'un principe conservatore, non occupatore della libertà della patria, non di meno qualunque men libero vivere doveva dar noia ad

un artefice che aveva empito di tanta libertà la sala del Concistoro. Veramente anche in Pisa, in quella Nostra Donna che fece a Sebastiano della Seta operaio del duomo, non mostrò quella perfezione di cui era capace, e se ne scusava col dire, che fuori dell'aria di Siena non gli pareva di saper lavorare; e certo non è cosa indifferente ad un artista il luogo: dove sembra che le impressioni ricevute sin dall'infanzia, e certe affezioni che non s'eccitano nell'animo nostro, che proprio guardando alcuni oggetti che furono compagni e testimonii della nostra vita, aiutino e sveglino potentemente l'ingegno.

Ma la minore eccellenza del Beccafumi non era tutta effetto dell'aria, ma sì bene della vecchiaia, nella quale peggiorò notabilmente; e se mai non fu molto lodato di vaghezza nelle arie delle teste, e in ciò gli fu sempre anteposto il Sodoma, più ne fu biasimato da ultimo, e segnatamente nell'opera a fresco che fece dietro all'altar maggiore del duomo, cui l'ariaccia spaventata delle teste, nonostante l'altre parti buone, rese spiacevole anzi che no. E questa fu l'ultima dipintura ch'egli conducesse, perchè, entratogli poi il capriccio di fare di rilievo, si diede al fondere dei bronzi; e durando per ciò maggiori e insolite fatiche, si affrettò di qualche anno la morte. La quale fu molto pianta dai suoi concittadini che l'avevano conosciuto non men buono che valente.

Di Baldassarre Peruzzi abbiamo già fatto menzione, e notato l'onore che gli fecero le prospettive dipinte al tempo di Giulio II e di Leon X. E Leone l'adoperò eziandio per la chiesa di San Pietro: e nella creazione di papa Clemente fece l'apparato della coronazione; fece ancora il disegno della sepoltura di papa Adriano, che doveva esser lavorata di marmo da Michelangelo scultore sanese; finì inoltre in S. Pietro la facciata della cappella maggio-

re; e nella cappella dov' è il sepolcro di Papa Sisto, dipinse di chiaroscuro nelle nicchie, dietro l' altare, alcuni apostoli. Venuto il disastro dell' anno 1527 Baldassarre fu de' più travagliati e mal conci. Fatto prigione dagli Spagnuoli, non solo perdè ogni suo avere, ma ricevette da quei barbari ogni più fiero strazio, credendolo per la nobiltà e gravità del suo aspetto, qualche prelato travestito, atto a pagare una grossa taglia; e non fu libero dalle loro mani, che quando s'avvidero ch' egli era un povero dipintore. Ma come la fortuna non l' avesse abbastanza afflitto, tornandosene a Siena fu per strada svaligiato e spogliato d' ogni cosa: onde arrivò in patria, come conta il Vasari, in camicia. Rivestito dagli amici, e da ognuno amorevolmente accolto, non istette guari di tempo ad essere degnamente adoperato sì in pittura e sì in architettura. Nè ad altro anno che a quello stimiamo doversi riferire le migliori opere dipinte, ch' egli mai facesse, cioè il Giudizio di Paride in villa Belcaro, e nel duomo di Siena la famosa Sibilla che predice ad Augusto il parto della Vergine; maravigliosa per lo spirito ed elevatezza dell' espressione, dove t' avvedi che il Peruzzi aveva guardate le Sibille di Raffaello, senza che peraltro il ricordarsi di quel divino, scemasse l' impeto della sua fantasia. E ben a ragione la città di Siena mostra questa pittura fra le più famose della sua scuola pittoresca.

E forse altri monumenti del suo pennello avria lasciato, se in quello stesso tempo non l' avesse chiamato la patria a servirla come architetto nelle fortificazioni che aveva ordinate, alle quali attese con abilità di artista e con amore di cittadino. Ma quando Clemente VII lo invitava a prestar la sua opera nel campo e nella espugnazione di Firenze, ricusò costantemente, amando più, come dice il Vasari, la libertà dell' antica patria, che la

grazia del papa; il quale per un pezzo gli portò non piccolo odio; e per sedarlo, fu mestieri della mediazione e favore dei cardinali Triulzi e Cesarini; mercè dei quali Baldassarre potè dopo la guerra tornare a Roma, dove mentre lavorava nella casa de' Massimi, fu sopraggiunto dalla morte che, siccome fu inaspettata e violenta, si sparse la voce che da qualche suo emolo fosse stato avvelenato. Ma il morire, come che affrettato, non sarebbe a lui dispiaciuto, se non avesse lasciato la famiglia in poverissimo stato. E pure il valente uomo aveva continuamente lavorato, e non solo per privati, ma per grandi principi; alla cui magnificenza nessuno servì meglio di lui. E chi non avrebbe creduto che dovesse arricchire uno, il quale operò sì eccellentemente in cosa che dava più di ogni altra nel genio al magnifico Leone? Ma furono più eccessive nell' artefice la timidità e la modestia, che discreto nei signori il desiderio di riconoscerlo.

Raggiungiamo ora l' arte nel luogo più basso d' Italia. La pittura napoletana ebbe anch' essa notabile aumento di valore dai discepoli di Raffaello; e l' ordine della nostra istoria vuole che si cominci da Andrea Sabatini di Salerno. Il quale, aperto gli occhi alla miglior maniera per quella Assunzione di Nostra Donna, dipinta nel duomo di Napoli da Pietro Perugino, si mise in cammino per alla volta di Perugia, affine di frequentare quella divina scuola. Ma, udito per via narrare i miracoli di Raffaello nella prima sala del Vaticano, tratto da maggior desiderio si trasferì a Roma. Nè altro fece che darsi per discepolo a quel celeste uomo; e tanto fu l' amore di apprendere la sua maniera, della cui bellezza non sapeva saziarsi, che in poco tempo spogliatosi d' ogni vecchia durezza, imparò a vincere le maggiori difficoltà nel disegno, divenne morbidissimo e delicato

coloritore, e nei panneggiamenti tenne il modo più largo e naturale. Vuole il De Dominici che Raffaello, veduta la perfezione di Andrea in ogni cosa dell'arte, lo ponesse a lavorare coi suoi cartoni nelle storie del Vaticano, e poscia in quelle di Torre Borgia. Ma nel tempo che Andrea a sì gran passi avanzava nella pratica del dipingere, e nella benevolenza di Raffaello, che lo amava non solo per la felice disposizione dell'ingegno, ma ancora per la dolcezza e bontà dei costumi, fu a un tratto richiamato a Salerno dal padre che, infermatosi a morte, desiderò, innanzi di chiudere gli occhi, rivedere il suo ben amato figliuolo. Colle lagrime agli occhi il buon Andrea mostrò la lettera del padre a Raffaello, il quale commosso dalla tenerezza di quel desiderio, lo esortò a partir presto, aggiungendogli buonissimi conforti a sopportare la dolorosa perdita. Partito adunque Andrea, con promessa al maestro di tornare a lui dopo avere acconcie le sue cose, fu a tempo di giungere a consolare de' suoi uffizii estremi il caro padre, che da indi a poco morì, lasciando ad Andrea il peso delle domestiche faccende. Le quali e i caldi prieghi della madre affettuosa gl'impedirono sempre di tornare a Roma; e invece l'obbligarono di condursi a Napoli per comporre alcune discordie e litigi che portavano il disordine ai suoi affari. Ma non appena egli vi giunse, che tosto si sparse la voce, ch'era venuto un salernitano discepolo di Raffaello, la cui fama già, non meno che altrove, suonava maravigliosissima in Napoli; onde subito ognuno si volse a conoscerlo, e commettergli opere; e fra quelle che maggiormente allora lo fecero venire in fama, furono le storie a fresco nella cappella del conte di San Severino in San Domenico Maggiore, e le altre parimente a fresco nella tribuna di San Gaudioso; perchè sì le prime come le seconde (con gran perdita dell'arte napoletana distrutte)

mostrarono quanto vicino alla maniera del maestro andò il salernitano. Quindi non è a dire quanto a lui moltiplicassero ogni dì i lavori e le commissioni; le quali furono nuova e potente cagione perchè non andasse a Roma, dove lo stesso Raffaello, memore delle gentili maniere e dell' onesto vivere di Andrea, faceva istanza di riaverlo; e così allungando e temporeggiando, sopraggiunsegli la nuova del transito di quell'angelo; che in guisa lo contristò e addolorò, che, lasciato i pennelli e ogni altro affare, non faceva che piangere continuamente. Tanto era amato Raffaello dai suoi discepoli! Alla fine persuaso dai parenti ed amici, e non poco racconsolato, ripigliò il dipingere per molti giorni abbandonato, e diede principio a una grand' opera nel così detto Seggio di Capuana; la quale commessagli da' nobili, vollero questi che vi ritraesse istorie del regno con alcuna impresa di Carlo V, poco innanzi eletto imperatore in Francfort per la morte del suo avolo Massimiliano. Il che ci conduce a dir qualche parola dello stato pubblico di Napoli in quel tempo, in cui Andrea di Salerno rendeva sì splendido servizio all' arte napoletana.

La venuta di Carlo VIII in Italia, che bisogna rammentar di continuo, e sempre con segni di grandissimo rammarico, se alterò le cose di tutta l'Italia, massimamente portò variazione di dominii a Napoli, per la cui conquista primieramente si era mosso. Cacciato più d' una volta l'aragonese, più d' una volta tornato, e dal mutabile popolo ricevuto con la stessa allegrezza, con la quale l' aveva veduto fuggire, alla fine la fortuna degli Spagnuoli prevalendo, rimasero non pur padroni, ma tiranni non espugnabili di quel regno. La nobiltà, percossa da tanti mali e privata d' ogni potere, non ebbe più nè nerbo nè speranze di mostrarsi avversa e formidabile alla Corona, come nel decimoquinto secolo; e si

mutò l'odio in amore, l'ardire in servitù; sicchè gli estremi dell'abbiezione furono da lei reputati le più alte glorie. Nè forse in altro luogo fu veduto con maggior piacere e orgoglio indossare i signori le livree del principe; il qual piacere ed orgoglio tanto più crebbono, quanto più il giogo de're di Spagna si aggravò maggiormente sopra l'infelice nazione. Laonde, se l'arte nel decimosesto secolo era costretta in ogni città a servire alla superbia de' principi, più fu veduto in Napoli, dove a quella superbia, meglio che altrove, serviva l'ignoranza dei ricchi. Misera condizione della pittura, che dappertutto fiorì più, quanto meno poteva mostrarsi civile. Dopo la sopraddetta opera del Seggio di Capuana, Andrea di Salerno fu chiamato a dipingere la Tribuna di Santa Maria delle Grazie, presso le mura della città, dove nella cupoletta fece Iddio padre corteggiato da vari Santi della religione eremitana, e in basso il Figliuolo che presentava a que' religiosi i misteri della passione; e più sotto ancora, intorno alla tribuna ritrasse gli Apostoli, che furono la miglior pittura, a tale che ognuno ne stupì.

Mentre che Andrea lavorava quest' opera, Polidoro da Caravaggio in quell' orribile tempesta del sacco, fuggito di Roma, come già dicemmo, era giunto a Napoli; e udito subito essere in quella città un tal Andrea di Salerno, che faceva miracoli colla pittura, e ricordatosi che lo aveva avuto compagno nelle scuola dell'Urbinate, corse incontanente a lui per avere un qualche asilo alla sua travagliata povertà. Se altre volte in simili casi abbiamo dovuto mostrare esempi di bassa invidia e vituperosa ingratitudine, qui ci gode l'animo poterne notare uno di schietta e liberale amicizia. Non fu da Andrea a prima giunta riconosciuto Polidoro, la cui fisonomìa, gli anni, i travagli e la barba stranamente cresciuta

avevano alterata; e fingendo quello di essere un povero pittore, capitato a caso in quella città, lo pregò quanto più seppe e potè a volergli dare qualcosa da lavorare, tanto che potesse sostentar la vita, campata appena dal crudelissimo sacco di Roma, dove aveva perduto ogni avere. Mosso a pietà il salernitano, lo fece provare a dipingere in una di quelle figure di Apostoli ch'egli faceva intorno all'anzidetta tribuna. Ma quale stupore! Cadono di mano ad Andrea i pennelli, grida il nome di Polidoro e la sua particolare eccellenza nel fresco, corre ad abbracciarlo, e facendogli le più liete ed oneste accoglienze, in casa sua lo conduce a stare. Veri discepoli del Sanzio: la cui virtù, quanto più lontana dalla invidia, tanto più prossima alla benevolenza, si era trasfusa e appresa nel loro animo. Teneva Andrea il primato dell'arte in Napoli. Nessuno poteva con lui paragonarsi, non che gareggiare. Le principali e più onorevoli opere venivano commesse a lui. Ma l'eccellente artista ad ogni altro rispetto antimette quello della verità e dell'amicizia: non gl'importa di non essere più solo a primeggiare: di non avere i principali guadagni dell'arte; di non essere mostro a dito come un prodigio non mai veduto in quella città. Predica dappertutto e rende universale la virtù dell'amico arrivato. Le sue raccomandazioni autorevoli accendono ne' signori napoletani la voglia di adoprarlo; e a torto disse il Vasari che in Napoli ebbe Polidoro a morirsi di fame; perchè non ebbe mai più copia di lavori e maggiori dimostrazioni di stima. In Roma lo avevano fatto celebre i chiari e scuri. Più celebre lo fecero in Napoli, e poscia ancor più in Sicilia, dove passò, le cose condotte in colori. Ne'quali, dice il Vasari, *aveva preso buona e destra pratica*, mantenendo un bellissimo disegno che, sebbene fosse assi nobile, e ritraesse più dalla natura, che non mostrarono le cose

fatte in Roma, pure fece sempre travedere una certa maniera che aveva preso dal tanto copiare ne' suoi chiari e scuri, e imitare i marmi antichi. Nè ci pare irragionevole il credere che per ciò il Salernitano il riconoscesse per Polidoro, non appena aveva terminato di abbozzare la figura dell' apostolo nella tribuna delle Grazie, come attesta il De Dominici. In quel tempo che non era ancora del tutto fuggita dal regno delle arti la imitazione del naturale, era più facile e pronto il riconoscer quelli che più notabilmente cercavano fama ed onore nel ritrarre il bello degli antichi. Le pitture che in Napoli, secondo il citato De Dominici, procacciarono maggior fama a Polidoro, furono un S. Pietro e un S. Paolo a olio per la stessa chiesa delle Grazie, che furono tolte da D. Antonio d' Aragona, vicerè di Napoli, il quale di tante cose belle e preziose spogliò quella città. Ma la pittura a olio più commendata ed ammirata, che facesse mai Polidoro, fu la tavola di Cristo che porta la croce in mezzo a gran folla di popolo, fatta in Messina, nella quale parve al Vasari che la natura si fosse sforzata (nonostante il poco studio che di lei negli anni addietro aveva fatto Polidoro) a far l' ultime prove sue; nè dubitò altresì lodarla di colorito vaghissimo.

La fine di Polidoro fu acerba e dolorosa. Quella morte che aveva scampato nell' eccidio di Roma, la incontrò dove meno doveva aspettarla. Tirato da quel suo primo amore alle antichità, s' accese un giorno nel desiderio di riveder Roma, e deliberato di partirsi per quella città, levò dal banco una buona quantità di denari, che in Messina, dove fu amato e premiato meglio che in ogni altro luogo, aveva guadagnati. I quali denari adocchiato un suo garzone, e preso da malvagia cupidità di rapirgli, accontatosi con altri ribaldi, la notte innanzi al suo partire, mentre dormiva, aiutato da quelli, stran-

golò l'infelice padrone. Ma dell'infame preda non godette a lungo; poichè, scoperto, fu dalla giustizia condannato alle forche. La morte di Polidoro fu onorata con esequie solennissime, e con doglia infinita, come scrive il Vasari, di tutta Messina, dove nella chiesa cattedrale gli fu data sepoltura.

Andrea di Salerno frattanto continuava in Napoli ad illustrar l'arte con le sue opere così a fresco come a olio. Nè la diligenza del De Dominici manca di annoverarle e descriverle. Ma per essere quasi tutte, e segnatamente le pitture a fresco, perite per le barbarie de' vicerè spagnuoli, che nè pure ai dipinti la perdonavano, non istarò qui a ripetere le cose dette da quello storico; e solamente accennerò le opere di Andrea che furono giudicate migliori. Nella più volte rammentata tribuna fece diverse storie a olio di eccellente maniera. Una tavola di bellissimo colorito condusse per la chiesa di S. Cosimo e Damiano da surrogarsi a quella del Donzello, distrutta dall'incendio. La chiesa arcivescovile di Napoli, nella cappella della famiglia Barile, ebbe di mano d'Andrea un gran quadro a fresco, dove quell'artista mostrò la sua pratica nel lavoro del fresco. Poscia la patria volle abbellirsi dei suoi dipinti. Per i signori Sanseverini, principi di Salerno, fece una tavola, dentrovi la visitazione di Nostra Donna, nella quale ritrasse di naturale nella Vergine l'ultima principessa di Salerno, nel S. Giuseppe il marito di lei, nella Santa Elisabetta un loro eunuco, che aveva volto di vecchio, e nel S. Zaccaria quel Bernardo Tasso, che fu padre dell'immortale Torquato. Questa tavola che riuscì maravigliosa per essere ogni immagine tolta dal vivo, ed accomodata alle figure del soggetto, fu posta nella chiesa di S. Polito, e vi rimase finchè la superstizione di un arcivescovo di Napoli non la stimò indegna della pubblica

adorazione, vedendovi sembianti di creature di questo mondo.

Era il Sabbatini accusato da alcuni di fievole colorito; e per mostrare ch'egli sapeva usarlo con vigore, quanto mestieri fosse stato, a similitudine del suo eccelso maestro, fece per la chiesetta de' Pappacoda una tavola con la Nostra Donna, il figliuolo, e S. Giovanni che scrive l'Apocalisse nell'isola di Patmos. Poi volle nello stesso quadro, che fu per la chiesa di S. Giorgio de' Genovesi, mostrare a un tempo dolcezza e vigoria di pennello, e ne fu lodatissimo; come che maggior lode a lui venisse dalle due tavole, veramente raffaellesche, l'una per la tribuna della stessa chiesa ingrandita, e l'altra per l'altar maggiore della così detta chiesa del Soccorso.

Nel festeggiare i Napoletani la venuta di Carlo V (il quale quanto più riduceva in servitù l'Italia, tanto più i diversi popoli italiani si rallegravano di vederlo) ordinarono fuori di porta Capuana un grand'arco trionfale con quattro facciate, e chiamarono Andrea a dipingere le principali vittorie di quell'imperadore. E l'opera condotta con l'aiuto di tutti coloro che il Salernitano avesse giudicato abili dipintori, riuscì di mirabile bellezza. Nè è da pretermettere che a dipingere alcuni quadri del detto arco era stato chiamato Gio. Antonio Amato, che fu discepolo di Silvestro Buono. Il qual Gio. Antonio fu sì devoto e pio cristiano, che quasi un altro B. Angelico, non usò ad altro fine l'arte che per isfogare il suo grande amore alle cose di Dio, e particolarmente alla Vergine, verso la quale ebbe una più particolar divozione. Narrano gli storici che ogni sabato soleva digiunare in onor di lei; nè mai dipinse il suo volto che in detto giorno, dopo essersi confessato e comunicato stando ginocchione a terra. E se bene egli si fosse condotto cogli anni a quel tempo che la pittura

non pur aveva acquistato la più bella forma, ma cominciava altresì a declinare per conceder troppo più al diletto degli occhi che a quello dell' animo, nulladimeno la sua maniera ritrasse maggiormente della diligenza e purezza de' quattrocentisti; talchè il Lanzi l' annoverò fra gli ultimi dipintori della vecchia scuola; sebbene le due tavole di Nostra Donna nel borgo di Chiaia, l' una in Santa Maria del Carmine, e l' altra in San Lionardo, furono condotte da Gio. Antonio con sì buon disegno e vaghezza di colore che, serbando il decoro e la divozione cristiana, parvero poter gareggiare con qualunque moderna dipintura: come altresì degna di tempi moderni, per la forza del colorito e per ogni altra bellezza d' arte, fu reputata la Disputa dei dottori intorno all'Eucarestia per la cattedrale di Napoli.

Considerando adunque questo Gio. Antonio, sì religioso uomo, che le cose da dipingere nell' arco sopraddetto dovevano essere tutte profane e favolose, se ne scusò co' signori deputati, come quello che aveva fatto proponimento di non toccare i pennelli che per fare immagini sacre con quella maggior diligenza ed amore ch' ei poteva. E l' esempio di questo Gio. Antonio dovrebbe far considerare ad alcuni scrittori di oggidì, che nel giudicare delle opere eseguite in un secolo, bisogna tener conto della natura particolare degli artefici; osservandosi molte volte, che mentre il gusto dell' età tira gl' ingegni ad una mèta, sorgon di quelli che forzati dall' indole del proprio temperamento, si volgon ad un' altra. Nè di rado si veggono di questi casi, chi ben considera la storia dell' arte; talchè resterei quasi in forse, se si debba più donare ai costumi del secolo o a quegl' individui, ma non dubito che molto dei secondi bisogna tener ragione, se vogliamo che alle massime generali non repugnino gli esempi.

Ma tornando ad Andrea di Salerno, che più d'ogni altro nella napoletana città camminò col secolo, dopo la pittura dell'arco per Carlo V, diedesi di nuovo a dipingere tavole da chiesa, e ne fece parecchie per vari signori e monisteri, che in fine erano quelli che in Napoli e da per tutto adoperavano la mano degli artefici in cose sacre. Ma la più bella e la più maravigliosa di tutte le pitture di Andrea, fu una Nunziata in Monte Calvario; condotta con sì mirabile bellezza di disegno, di attitudini e di colori, che non avrebbe fatto torto alla mano stessa del divinissimo Raffaello. E ben si può conchiudere che quel che era stato il Pippi a Mantova, il Vaga a Genova, Gaudenzio a Milano, il Garofalo a Ferrara, il Ramenghi a Bologna, e il Beccafumi a Siena, fu il Sabbatini a Napoli; dove non pochi giovani, mercè sua, s'educarono all'arte; e furono degni di ogni memoria Cesare Turco, Francesco e Fabrizio S. Fede, e un Paolillo che più d'ogni altro somigliò il maestro, e lo avrebbe forse eziandio eguagliato, se non fusse morto giovanissimo.

Ancora Polidoro da Caravaggio, nel non lungo tempo che visse in Napoli e in Sicilia, ebbe discepoli da pregiare; come sono Gio. Bernardo Lama, stato prima discepolo dell'Amato e competitore di Marco da Siena, e quel Francesco Ruviale, detto Polidorino dalla felice imitazione del maestro; il qual Ruviale stima il Lanzi non essere il medesimo di quel Ruviale, spagnuolo, che si annovera fra i discepoli del Salviati e gli aiuti del Vasari nella pittura della romana cancelleria. Alcuni alla scuola di Polidoro concedono altresì Marco calabrese. A noi sembra che la sua maniera lo renda non dubbio discepolo di Andrea di Salerno. Il vero casato di lui è Cardisco, che dal Vasari è posto innanzi ad ogni altro napoletano di quel tempo, quasi maravi-

gliandosi che un sì bel frutto nascesse in un suolo niente fecondo di grandi pittori. Il che mostra che l' Aretino non si rammentò, quando ciò scrisse, dell' antica fertilità del suolo calabrese; dove fiorì la Magna Grecia: e non ebbe alle mani buone e sufficienti notizie della pittura napoletana, trasandando per fino il nome del Sabbatini, che fu il più gran nome di quella scuola, come abbiamo veduto.

Di Marco Calabrese poche parole scrisse il Lanzi. Al quale bastò di far sapere, che operò molto in Napoli e nello Stato, e sopra tutto celebra la Disputa di Sant' Agostino in Aversa. La quale pure dallo stessa Vasari è rammentata come la più notabile sua opera: *dove si vide una maniera moderna e un bellissimo e pratico colorito.* Ma il diligente De Dominici, recando quel che più a lungo ne disse lo storico aretino, il quale ci rappresentò Marco per uno che *visse di continuo allegramente e bellissimo tempo si diede*, aggiunse non poche notizie di altre sue opere, meritevoli di ricordanza: le quali nel rifacimento delle chiese e delle cappelle furono tolte dai luoghi, pe' quali erano state fatte, e molte se ne smarrirono. Gio. Filippo Crescione, Severo Irace e Lionardo Castellani furono creati di Marco, e fecero molte pitture; non indegna ricchezza dell' arte napoletana. Al cui splendore qual cosa anche in ultimo aggiunse la venuta di un altro de' più celebri ed amati discepoli del Sanzio, cioè di Gio. Francesco Penni detto il fattore, che, menato dal marchese del Vasto, arrivò a Napoli qualche tempo dopo del Caravaggese; ma poco visse, essendo la sua salute a malissimo termine ridotta. E non di meno giovò la pittura di quel paese lasciando il gran ritratto ch' egli in compagnia di Perin del Vaga aveva fatto in Roma della Trasfigurazione di Raffaello per ordine di papa

Clemente. Il qual ritratto posto nella chiesa di S. Spirito agl'Incurabili servì di studio ai migliori dipintori, finchè dal vicerè D. Pietro Andrea d'Aragona insieme con altri quadri non fu levato.

Non si può lasciare la città di Napoli senza fare onorevole menzione di due altri pittori, Gio. Vincenzo Corso e Gio. Filippo Criscuolo. Il primo indirizzato all'arte dall'Amato, e fatto in quella avanzamento prima in Napoli sotto Polidoro, e poscia in Roma sotto Perin del Vaga, ornò la patria di varie pitture descritte dallo Stanzioni: fra le quali sono da ricordare come le migliori, due tavole, l'una in S. Lorenzo, rappresentante la Trinità con figure misteriose, e l'altra in S. Domenico, dentrovi Cristo portante la croce, che è altresì la sola opera intatta che di lui si possa additare. Gio. Filippo Criscuolo nacque in Gaeta di padre ostinatissimo a far del figliuolo un avvocato, sapendo che nessuna professione o arte prosperava più felicemente della forense per le cagioni da noi altrove discorse. Ma Gio. Filippo non fu meno ostinato del padre a seguitare la pittura, alla quale lo tirava la natura più potente delle tiranne educazioni; e studiò prima sotto Andrea di Salerno, ma la persecuzione paterna gli fece presto lasciar quella scuola, e senza alcun soccorso se ne andò a Roma, dove acconciatosi con Perin del Vaga, e divenuto suo aiuto, ebbe campo ed agio a studiare le cose migliori di Raffaello. E si vede che nell'animo benissimo disposto di Gio. Filippo fecero maggior frutto quelle, che la imitazione delle opere di Perino; imperocchè tornato da indi a non molto a Napoli, per i prieghi della madre e del padre, che di contrario era divenuto favorevole alla sua arte, mostrò nelle pitture che fece (e massime in quelle per le chiese dette di donna Regina e di Regina Cœli) una maniera, che punto non deviava

dalla prima diligenza di Raffaello. La quale allora era tassata di vecchiezza, non essendovi quel soverchiante che già i discepoli e seguaci dell' Urbinate facevano vedere nei loro contorni. E qui facciamo fine ai pittori napoletani di quell' età.

Avendo noi discorso non brevemente la pittura italiana nelle mani dei discepoli di Raffaello, vien fatto ad ognuno di osservare, come per essi l'arte si dilatò in tutta l'Italia, e in alcune provincie recò uno splendore non più veduto per l' addietro. Ma non per ciò la detta arte, come che figlia di quella ond'era divino il Sanzio, mantenne perfettamente la sua celeste origine; dalla quale non poco tralignò, non già per essere stata respinta indietro, ma per l'effetto contrario: conciossiachè i discepoli dell'Urbinate, facendo forza di tirarla più avanti che non consente la natura, la fecero traripare da quel supremo grado di perfezione, e resero vizioso quel che tale non appariva nelle ultime opere del maestro; voglio dire la imitazione delle statue greche: a cui con maggior impeto s' abbandonarono quelli che ebbero ingegno più elevato; tra'quali non ebbe alcun freno Giulio Romano: onde, come da un artista autorevole abbiamo più volte sentito dire, le sue teste e attitudini mostrano quasi sempre i medesimi segni di quella maniera che si era formato studiando le sculture dell'antichità pagana. E se molto meno e quasi punto ne furono infetti il Garofalo, Gaudenzio e Andrea di Salerno, ciò fu probabilmente per aver essi lasciato la scuola del Sanzio prima che lo studio dei marmi dissotterrati fusse messo in quell' onore, a cui la stessa mente di Raffaello un poco da ultimo s' inchinò, com'è stato da noi avvertito, dov'era a proposito. Onde si può conchiudere che le opere del Pippi, e di quasi tutta la scuola di Raffaello saranno un monumento, che non si

giungerà ad ammirare giammai abbastanza, paragonandole con le cose fatte dopo, ma rimarranno forse lacrimevole segno di corruzione, se con le cose fatte innanzi verranno senz' amore di parte raffrontate.

E questa esperienza (piacemi qui ribadirlo) dovrebbe assennare coloro, che oggi propongono ai giovani per esempio da studiare le cose di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano e del Correggio; e beffano coloro, che dicono doversi tenere per esempio da studiare i pittori del quattrocento, e forse anche del trecento, parendo ad essi cosa strana e insensata, che, potendosi guardare e seguitar l'ottimo, si abbia a guardare e seguitare quel che ottimo non è. E così dicendo mostrano di non conoscere la più notabile fra tutte le proprietà della natura umana, ch' è quella d' avanzare. L' uomo, il quale abbia alcuna piccola disposizione a fare, è naturalmente portato a distinguersi da un altro; e per conseguenza a manifestare operando qual cosa del proprio ingegno; il che, senza cader nel biasimo, non può fare, se l' esempio che vuole imitare è perfetto; perocchè il perfetto non soffre altra variazione che in peggio; laddove se l' esempio è manchevole dell' ultima perfezione, tu puoi soddisfare all' istinto della tua natura con lodevole successo, aggiungendo in esso quel che manca. Appunto perchè Raffaello, Michelangelo, Tiziano e il Correggio hanno toccato l' estremo della perfezione, non sono da imitare dalla gioventù; e appunto perchè nel Masaccio, nel Ghirlandaio, nel Perugino, nel Bellino, e nel Mantegna rimane qualcosa da perfezionare, devono imitarsi; non già per copiarli, ma per apprendere da loro, piuttostochè dai sommissimi, il modo di ritrarre con semplicità e verità le cose della natura, che è l' oggetto imitabile. Eccomi in un lavoro, dove Raffaello mi può soccorrere del suo esempio. Prenderò da lui quelle

teste e quelle espressioni. Non vorrò per certo ritrarle fedelmente, perchè in tal caso avrei biasimo di copiatore: mi sforzerò di variarle secondo che alla mia fantasia vien meglio, e secondo che mi mostra l'antico. Quale sarà l'effetto? Il così detto *manierismo*.

Il fatto è questo. Dal Perugino è nato Raffaello? Nessuno il nega. Dai discepoli di Raffaello ha ricevuto maggior vantaggio o alcuno scapito la pittura? A voi, o artefici, rimetto il giudizio: non disconfessando per altro che la scuola di Raffaello, per le pure massime e veraci esempi del maestro, avrebbe gran parte di verità e purezza antica conservato all'arte, se il rumore ogni dì crescente della maniera michelangiolesca, e più la facile vaghezza di ritrarre le statue antiche, non l'avesse straniata e condotta a passare i confini dell'ottimo.

LIBRO DECIMOSECONDO.

—

SOMMARIO.

Povertà della corte di Roma dopo il sacco del 1527, e miseria degli artisti. — Pontificato di Paolo III e sua inclinazione allo splendore delle arti. — Opere di Antonio da San Gallo in servigio e per ordine di Paolo III. — Perfezionamenti dell' architettura militare. — Michele Sanmicheli e sue opere. — Fortezza in Lido in Venezia, ed altre fortificazioni del Sanmicheli. — Architettura civile del Sanmicheli. — Opere di Giangirolamo Sanmicheli, figliuolo ed aiuto di Michele. — Pittura del giudizio di Michelangelo nella cappella Sistina. — Censure fatte alla detta opera; e risposta alle medesime. — Colorito di Michelangelo, e alcune considerazioni intorno alla maniera di quell' uomo straordinario. — Pittura della cappella Paolina. — Michelangelo succede al Sangallo nella fabbrica di San Pietro, e fa un nuovo modello. — Brighe de' Sangallisti, e trionfo della virtù di Michelangelo. — Mette mano all' opera di S. Pietro; la quale è poi interrotta da nuove brighe e persecuzioni. — Sotto Pio V principia a voltarsi la cupola. — Morte di Michelangelo. — Opera di Michelangelo nel Campidoglio. — Inclinazioni del secolo decimosesto, suoi costumi, e nuova civiltà. — Principio dei teatri immobili. — Teatro Olimpico di Vicenza. — Avanzamenti dell'arte drammatica. — Gentilezza della poesia del Tasso. — Invenzione del Dramma in musica. — Principio di mollezza ne' costumi e di servilità negli animi; di che risente l' arte dell'architettura. — Compimento del Palazzo Farnese per opera di Michelangelo. — Considerazioni intorno alla cupola di San Pietro. — Architetti che meglio con le loro opere rappresentano l' ammorbidita indole del secolo sestodecimo. — Andrea Palladio, e principio della sua gloria. — Jacopo Sansovino. — Sue opere in Venezia e varie considerazioni intorno alla sua architettura. — Fabbriche dal Palladio condotte in Venezia. — Fabbri-

che del medesimo in Vicenza, e singolari meriti di quest'uomo. — Vincenzo Scamozzi, e sue prime occupazioni. — Edifizi dello Scamozzi e giudizi intorno alla sua arte e ai suoi libri di architettura. — Giovanni da Ponte, e sue opere e meriti. — Giacomo Barozzi da Vignola. — Suoi studii, suoi viaggi e sue prime opere. — Il Vignola si stabilisce in Roma. — Serve Giulio III. — Palazzo di Caprarola fatto al cardinal Farnese. — Scritti del Vignola, pe'quali l'architettura è ridotta a sistema. — Paragone fra il Palladio, lo Scamozzi e il Vignola. — Jacopo Fontana. — Innalzamento dell'obelisco in piazza di San Pietro per ordine di Sisto V. — Fabbriche del Fontana, e suoi ultimi anni. — Giulio Cesare e Giovanni Fontana e loro opere. — Giacomo della Porta. — Sue opere in Roma, e in servizio della Compagnia di Gesù. — Compimento della chiesa così detta del Gesù, ed altre opere del della Porta. — Architettura toscana. — Giorgio Vasari familiare di Cosimo I. — Come e quanto questo principe amasse e proteggesse le arti, e qual vantaggio ad esse ne derivasse da quell'amore e protezione. — Fabbrica degli Uffizi. — Fondazione dell' Accademia delle Belle Arti in Firenze. — Fabbriche dell' Ammannati. — Bernardo Buontalenti. — Casino di San Marco. — Suo particolare ingegno nella invenzione e direzione delle feste pubbliche e negli ornamenti delle ville reali, onde è carissimo a Francesco I. — Suo ritratto e fine infelice. — Galeazzo Alessi, e sue fabbriche in varie città d'Italia, e segnatamente in Genova. — Pellegrino Pellegrini, detto Tibaldi, e Sebastiano Serlio; amendue architetti bolognesi. — Architettura de' Napoletani sul terminare del secolo XVI.

Il sacco di Roma dell' anno 1527 e le disgrazie della famiglia Medici avevano talmente impoverite le facoltà di papa Clemente e quelle dello Stato, che non dev'essere creduto esagerato ciò che narra il Cellini, avere esso papa per alcuni suoi bisogni impegnato a certi banchieri genovesi quel diamante bellissimo che doveva servire di bottone al suo piviale. È incredibile la perdita di gioie, di denari e d'altre cose di pregio fatta dalla Camera apostolica. Quindi gli artefici che ricordandosi del tempo di Leone e dei primi anni del pontificato dello

stesso Clemente, tornarono a Roma, dopo la infausta pace del pontefice coll'imperatore, come che fussero onorevolmente accolti, tuttavia non trovarono più nè le stesse commissioni, nè gli stessi premii. Lo provò fra gli altri Perin del Vaga che di Genova tornato a Roma, non ostante le eccellenti raccomandazioni avute pel cardinal Farnese, *stè*, come dice il Vasari, *molti mesi ch'egli non fece niente, e fu tentato per la poca carità della corte a partirsi molte volte*. Della qual poca carità non ebbe a patir meno Baldassarre Peruzzi, che de' servigi da lui prestati ai papi, cardinali ed altri personaggi grandi e ricchissimi *non ebbe*, come nota lo stesso Vasari, *alcun rilevato benefizio*.

Il solo per avventura favoreggiato in quel tempo fu Sebastiano veneziano, il quale colla mezzanità del vescovo di Vasona, maestro di casa di Sua Santità, aveva ottenuto l'uffizio del Piombo. Ma il pingue acquisto fece a lui peggio che agli altri la molta povertà; perchè, appena Sebastiano ebbe vestito l'abito di frate, diedesi a tale ozio, che quando pure, come conta il nostro Vasari, *aveva a fare una cosa, si riduceva al lavoro con una passione che pareva andasse alla morte*. Quindi non furono molte le opere ch'ei condusse in quel tempo; e se togli il quadro (che in vero è bellissimo e degno de' più eccellenti pittori) del martirio di Sant'Agata, di cui oggi è posseditrice la R. Galleria de'Pitti, in poche altre cose e ben piccole si travagliò. Gli fu caro quel modo da lui trovato di colorire in pietra: e fu caro altresì ai popoli che il credevano buono per eternare le pitture; onde molti gli davano per ciò arre di denari. Ma la pigrizia che s'era impadronita del suo corpo, fece sì che questa sua invenzione rimanesse ancor essa vacua di opere. Nè da altri fu abbracciata, perocchè, se da un lato rendeva le pitture eterne, dall' altro accresceva

per il troppo peso la difficoltà di muoverle e di trasportarle.

La esaltazione al pontificato del cardinal Farnese che prese il nome di Paolo III, rialzò in Roma la fortuna degli artisti. Questo pontefice veniva da una famiglia, non meno della borgiesca e della medicea, avida di dominare. I suoi costumi non erano scorretti come in Alessandro VI: non molli come in Leon X: nè era arso da quella avarizia di Clemente VII. Ma non meno di loro l'ambizione teneva quel suo vecchio animo, la quale ben presto lo tirò a volere, come gli altri, la grandezza dei propri nipoti o figliuoli, perchè la nefanda razza dei duchi Valentini e dei duchi Alessandri non mancasse di appestare il mondo. La stessa ambizione lo fece vago e desideroso della luce delle arti: e le ricchezze domestiche, accresciute smisuratamente dalle pubbliche, non gl'impedirono di procacciarsela con ogni soddisfazione. Già, essendo cardinale, ne aveva dato splendide testimonianze: da papa crebbegli la voglia e il potere sapendo che ad ingrandire la sua casa avrebbe sopra ogni altra cosa giovato il parer magnifico e liberale, come la famiglia Medici n'aveva porto l'esempio; a cui le lettere e le arti, altamente favorite, diedero riputazione ed autorità. La qual riputazione ed autorità per altro davano noia a Paolo, che coll' abbassamento de' Medici sperava di poter procurare l'esaltamento de' Farnesi, mostrandosi apertamente ingrato verso la memoria di papa Clemente, alle cui raccomandazioni estreme pur doveva in gran parte il papato. Ma il rancore di esservi giunto troppo tardi e vecchio soffocava in lui ogni altro affetto. E più ancora il soffocava la tanto tempo ritenuta brama di vedere la sua famiglia la maggiore d'Italia. Di detta brama i primi frutti gustò il cardinal Ippolito de' Medici che era in Roma, il quale, oltre

alle preziose cose ch' egli possedeva, era sopra ogni altro fornito di benefizi ed uffizi ecclesiastici. Onde non solo divise i detti benefizi con le grosse entrate, fra i suoi nipoti (che di quattordici anni aveva creati cardinali), ma andato alla guardaroba d' Ippolito s' impadronì sotto nome di spoglie, delle moltissime e bellissime anticaglie d' ogni sorte che ivi erano raccolte. Godeva il vecchio papa non solo nell' arricchire, ma altresì nel mostrare ch' egli non era manco dei principi medicei fautore e amico delle arti e degli artefici. E poichè aveva mestieri di fortificare la potenza conferita al figliuolo Pier Luigi, creato duca di Castro, e nessuno era in Roma che l'avesse potuto in ciò servir meglio del San Gallo, fu esso de' più adoperati. E per quel mostro d' ogni più sozza libidine fortificò Ancona, Castro, Nepi ed altre città. Le quali opere riuscite benissimo, piacque al papa di guardar meglio Roma, piantandovi per mano d'Antonio più d' un bastione. E venendo fra quelli compresa la porta di Santo Spirito, ella fu fatta con tale ordine e disegno, e con tanta e così soda magnificenza da pareggiare le maggiori opere antiche. Peccato che ella non fosse terminata!

Il palazzo Vaticano, al quale tanti avevano posto mano, minacciava in più luoghi rovina: onde, chiamato dal papa, il San Gallo lo rifondò tutto; ingrandì e adornò la sala che è dinanzi alla cappella Sistina, eresse l' altra cappella che dal nome del regnante fu chiamata Paolina; e con raro artifizio fece alcune scale per andare dalla sopradetta sala a San Pietro, così comode e belle che *fra le antiche e moderne*, dice il Vasari, *non si è veduto ancor meglio*. Ma la maggior gloria del San Gallo è nel modello della fabbrica di San Pietro, il quale ebbe la sorte di tutti gli altri fatti avanti, cioè di rimanere senza effetto; imperocchè mancato Antonio, e succeduto-

gli Michelangelo, questi fece un nuovo modello, parendogli quello del San Gallo troppo sminuzzato dai risalti, dai piccoli membri e colonne, e da tanti archi sopra archi, e cornici sopra cornici, oltre che giudicava il componimento più di maniera tedesca, che antica. Il sopraddetto modello, che fu condotto di legname per mano d'Antonio Labacco suo creato, e che costò più di quattro mila scudi, si conserva tuttavia in San Pietro, e mostra, non ostante i difetti appuntati dal Buonarroti, la grandissima virtù del San Gallo, il quale ebbe in animo *con ordine nuovo e modo straordinario d'ingrandire e riordinare la famosa fabbrica, dandole* (seguita lo storico) *proporzionata composizione e decoro, così nel tutto, come ne' membri.* Ma se non ebbe effetto il modello del San Gallo, non per questo rimase infruttuosa ogni sua cura per la chiesa di San Pietro, alla quale ringrossò i pilastri, e tutti i fondamenti sparsi empiè di soda materia e fece in modo forti, che non è da dubitare che quella fabbrica sia più per minacciare rovina, come fece al tempo di Bramante, il quale nella solidità dell' edificare fu superato dal San Gallo, che in tal magistero per verità non ebbe pari.

Fin dal tempo che papa Paolo III era cardinale, aveva voluto per mano del San Gallo edificarsi un palazzo in Roma vicino a Campo di Fiore. Divenuto papa stimò che l' edifizio (già tirato dall' architetto a buonissimo termine) dovesse altresì crescere di grandezza e di sontuosità. Per lo che Antonio, alterando tutto il primo disegno, lo aumentò per ogni verso, e condusse fino al cornicione, che vi fu poi appiccato da Michelangelo, il quale rifece quasi in altra forma tutto quel palazzo che certo è da riguardare per il più sontuoso che vanti la moderna Roma. Finalmente, essendo stato Antonio mandato a comporre le differenze fra gli uomini di Terni e quelli di Narni per il lago delle Marmora, ammalato di

febbre per le fatiche che ivi dovette durare, non molto dopo si morì con dolore di quanti amavano la buona architettura. A lui sopravvisse di alcuni anni il suo fratello Anton Batista, detto il Gobbo; il quale, come intendentissimo dell'arte, aiutò sempre Antonio nelle fabbriche, e negli ultimi anni si die' anche a postillar Vitruvio e a fare su quell'autore delle utili osservazioni che per altro non videro mai la luce.

Mentre in Roma teneva il campo dell'architettura Antonio da San Gallo, si gloriavano gli Stati veneti di un Sanmicheli. Tanta ricchezza di sommi uomini era in que' secoli. Ma innanzi di ragionare del gran Veronese, è mestieri toccare della condizione de' tempi. Le tante e rovinose guerre che da trenta e più anni avevano messo sossopra il mondo, se da una parte furono cagione di strazi orrendi e disonesti per le povere arti del bello, dall'altra fecero sì che l'architettura militare, mentre la civile cominciava a declinare, salisse al più alto grado di perfezione. Dopo la passata di Carlo VIII, i modi del guerreggiare avevano per forma mutato, che non sarebbero riuscite più a nulla valevoli le opere di difesa e di offesa che per lo innanzi erano in uso. La pestifera invenzione della polvere con tutti gli orribili strumenti che a quella sono congiunti, richiedeva altre maniere di fortificare le terre, di piantare alloggiamenti, di muover campi, di cavar fossi, innalzar bastioni ed altri lavori da guerra. Anche di questo novello perfezionamento di militare architettura si son vantati gli stranieri, i quali veramente non avrebbero dovuto menare altro vanto che di averci portato le guerre, e di avere per conseguenza messo l'ingegno de' miseri italiani nella necessità di provvedere ai bisogni di quelle. Grande e glorioso nome per certo sarà nella storia delle arti Michele Sanmicheli, il quale, nato in Verona l'anno 1484,

aveva imparato i primi principii dell'architettura da Giovanni suo padre e da Bartolommeo suo zio, amendue buoni architetti. Di sedici anni se n'andò a Roma, dove studiò di maniera le cose d'architettura antiche che in poco tempo divenuto famoso, fu in Roma e ne' luoghi che sono all'intorno, adoperato. Gli Orvietani innalzarono per mano di lui quel loro tanto nominato tempio, e dell'opera sua si servirono per altre fabbriche: la vicina città di Monte Fiascone, chiamatolo, gli fece fare il duomo, che fu molto commendato dagli artisti per la bellissima forma ottangolare, e per la cupola assai svelta e graziosa che prende tutta la chiesa. Ma le guerre che bollivano per tutta Italia, consigliarono papa Clemente VII a servirsi del Sanmicheli in altri lavori: e datolo per compagno ad Antonio da San Gallo, lo mandò a visitare tutte le fortificazioni dello Stato ecclesiastico, e segnatamente quelle di Parma e Piacenza che, come città più lontane da Roma, erano maggiormente esposte ai pericoli della guerra, cui era per rompere l'esercito del duca di Borbone. Eseguirono il San Gallo e il Sanmicheli la commissione del pontefice, in modo che quello ne fu soddisfattissimo. E il Sanmicheli ne prese tanto diletto e conforto, che volle tornare in patria per rivedere le fortezze degli Stati veneti, e sempre più ammaestrarsi e perfezionarsi in quel genere di militare architettura. Contano gli storici che mentre era in Padova, fatto sospettare che venisse per avventura a danno della città a rivedere quelle fortezze, fu incarcerato, e poi conosciuta la sua innocenza, non solo ottenne la liberazione, ma fu richiesto e pregato di volere con onorata provvisione e grado rimanere al servizio de' suoi naturali signori. Dovette allora Michele scusarsi, essendo obbligato col pontefice; ultimamente avuta dal papa licenza per le molte istanze de' signori veneziani, tornò

dove pure il suo desiderio di essere utile alla patria il chiamava.

Fu in quel tempo che il Sanmicheli s'aperse la via per dare all'architettura militare un nuovo aspetto, ed acquistarsi la gloria (che indarno cercarono di usurpargli il Pagan, il Blondel, il Vauban e lo Scheiter) di aver inventato un genere di fortificazioni che fusse più acconcio ai bisogni delle guerre. Innanzi a lui non si costruivano i bastioni che rotondi o quadrati, i quali mancavano di difesa da tutti i punti. Il bastione triangolare, o di cinque angoli, con facce piane e con fianchi e piazze basse, che raddoppiano le difese, e non solamente fiancheggiano la cortina, ma tutta la faccia del bastione vicino, oltre al nettare il fosso e la strada coperta e lo spalto, è tutta invenzione del Sanmicheli: della quale fu veduto il primo saggio in Verona l'anno 1527, nel bastione bellissimo e fortissimo detto *delle Maddalene*, come che negli altri costruiti di poi, l'arte del sommo architetto, renduta più franca e sicura dalla esperienza, mostrasse quell'ultima perfezione che non è nel primo. E di questa ultima perfezione furono splendidissime e ammirate testimonianze nelle fortificazioni di Legnaio, di Porto e di Orsi Nuovo, e nelle opere fatte in Levante in servigio della repubblica.

Ma l'opera più maravigliosa di quest'uomo raro è la fortezza di Lido alla bocca del porto di Venezia: la quale per prima mostrò la sua terribile forza contro l'audace e maligna invidia, che avendo veduto effettuato quel che a tutti pareva impossibile (cioè di fondare una gran mole sicuramente in luogo paludoso fasciato d'ogni intorno dal mare, e bersaglio de' flussi e riflussi) cominciò a spargere che, ancorchè la detta fabbrica fosse bellissima e fatta con tutte le considerazioni, pure la molta artiglieria grossa che il luogo richiedeva, avrebbe

nello scaricarsi cagionata la sua irreparabile rovina. Onde, parendo alla prudenza dei Signori della repubblica di chiarirsi in cosa di tanta importanza, fecero condurvi grandissima quantità di artiglierie, e delle più smisurate che fussero nell'arsenale, ed empiute tutte le cannoniere di sotto e di sopra, e caricatele anco più che l'ordinario, furono scaricate tutte in un tempo, e fu tanto (conchiude il Vasari) *il rumore, il tuono ed il terremoto, che parve che fusse rovinato il mondo, e la fortezza con tanti fuochi pareva un Mongibello ed un inferno: ma non pertanto rimase la fabbrica nella sua medesima sodezza e stabilità, il Senato chiarissimo del molto valore del Sanmicheli, e i maligni scornati e senza giudizio.*

Dopo questa vittoria il sommo architetto fortificò anche Murano: e richiesto reiterate volte da Carlo V imperatore e da Francesco I re di Francia, perchè volesse andare ai loro servigii, ricusò sempre per amore di servire alla sua patria, e particolarmente a Verona sua terra natale, che da lui fu abbellita e fortificata sopra ogni altra città; non potendosi veder nulla di più gagliardo e di maraviglioso delle due porte, cioè la nuova e quella del Palio; colle quali può dirsi avere il Sanmicheli pareggiato gli edifizi e fabbriche degli antichi Romani. Altre fortificazioni in Verona e in altri luoghi condusse il Sanmicheli, le quali non fecero che confermargli la gloria di essere il maestro degli altri nella militare architettura. Se pure a contrastargli detto primato non possa entrare Batista Comandino, che fabbricò le mura di Urbino sotto Francesco Maria della Rovere: comecchè il suo nome, taciuto dal Vasari, sia giunto a noi senza quel grido che meritavano i suoi lavori. Certamente il Comandino non può venire a paragone col Sanmicheli per la quantità, vastità e bellezza delle opere.

Ben per altro può essere quistionabile quale dei due fosse stato il primo ad acconciar l'arte del fortificare ai bisogni delle nuove guerre.

Ma il Sanmicheli non ebbe solamente il vanto nell'architettura militare. Anche le sue opere di architettura civile mostrano un uomo da stare co' più grandi maestri, e possono quasi riguardarsi gli ultimi sforzi di un'arte che grandeggiava con una virtù ritraente della maestà, solidità e dignità antica, senza però essere ligia dell'esempio degli antichi. La cappella de'Guareschi, oggi de' Pellegrini in San Bernardino di Verona che fu tenuta la più bella opera che in tal genere fosse stata; il nobilissimo tempio rotondo della Madonna della Campagna vicino a Verona; la mirabile facciata d'ordine corintio della chiesa di Santa Maria in Organo de' frati di Monte Oliveto; la cupola in San Giorgio di Verona, che niuno aveva avuto ardire d'innalzare per la debolezza delle spalle di quella fabbrica; la quale Michele rinforzò in modo, che il peso non le dovesse nuocere minimamente; il bellissimo campanile della cattedrale veronese; il disegno oltre modo ingegnoso del Lazzeretto; e per tacere di altri edifizi, i sontuosi palazzi de'signori Canossa, Pellegrini, Verri, Pompei e della gran Guardia, farebbero splendida testimonianza dell'alto valore del Sanmicheli nella civile architettura, se quasi tutte queste fabbriche non fossero state per poco giudizio e meschinità d'animo alterate o sformate, alcune sotto gli occhi stessi dell'autore, ed altre dopo la sua morte. Tuttavia, non ostante gli storpi ed alterazioni fatte da altri, mostrano sempre quella impronta di bellezza, solidità, convenienza, semplicità ed armonia, che spiccano nelle opere del Sanmicheli. Il quale non per questo fu privo di alcuni difetti, appuntatigli dai maestri dell'arte, come per esempio l'aver

troppo sottilmente scannellate le colonne doriche, e per conseguenza tolto a detto ordine parte di quel sodo ch'è il suo principal pregio. All'ordine corintio, nota il Milizia, die' unitamente modiglioni e dentelli; ma al Milizia parve ancor più censurabile lo incassar le colonne metà dentro il muro, e di sottoporre ad esse colonne piedistalli altissimi: nel qual vizio fu superato dal Vignola, di cui più innanzi parleremo. Ma nell'arte del Sanmicheli è assai più facile notare questi pochi mancamenti, che descrivere le maravigliose virtù, in gran parte ereditate dal suo nipote Giangirolamo. Il quale in tutte le imprese d'importanza, e massimamente di fortificazione fu adoperato dallo zio che, come dice il Vasari, lo volea sempre seco. Certo l'opera sua per fortificare Zara, e più ancora Cipri per ordine della repubblica, al cui servigio, benchè giovane, era con grossa provvisione, lo fece tenere per uno de' più grandi architetti militari che abbia avuto l'Italia, particolarmente lodato per il gran giudizio di saper conoscere la qualità de' siti, e per la grande industria di saperli rappresentare con disegni e modelli di rilievo; il che piaceva infinitamente alla Signoria veneziana, potendo così vedere senza partirsi di Venezia come le cose appartenenti a fortificazione passavano nei luoghi più lontani. Gran peccato ch'egli mancasse di quarantacinque anni; e tanto maggior peccato, poichè fu cagione della morte dello zio, per essersene questi infinitamente accorato, veggendo mancare in Giangirolamo la casa de' Sanmicheli. Casa veramente illustre e benemerita: a cui non le mal tolte ricchezze, o la superbia di antica prosapia, ma le liberali arti diedero un nome che tutti i secoli vorranno conoscere.

Seguitava intanto a Roma papa Paolo a godere nello splendore delle arti. M'immagino che avrà pro-

vato gran piacere che il desiderio di Clemente, di veder dipinte le pareti della Sistina dalla mano di Michelangelo, non avesse effetto, e di tanta opera potesse il suo regno illustrarsi. Abbiamo di ciò non dubbia testimonianza dal Vasari e dal Condivi, che avendo Paolo, appena fatto papa, mandato per lui, e ricercatolo a star seco, Michelangelo, dubitando di non essere impedito nell'opera della sepoltura, rispose *di non potere*, essendo obbligato per contratto al duca d'Urbino. Al che turbato, replicò il papa: *Egli son già trent' anni che io ho questa voglia; ed ora ch' io son papa, non me la posso cavare? dov' è questo contratto? io lo voglio stracciare.* E dopo queste parole, accompagnato da otto o dieci cardinali, volle vedere il cartone fatto sotto Clemente, per la facciata della cappella di Sisto, e le statue altresì ch' aveva già fatte per la sepoltura di papa Giulio. Quindi fatto nascere nuovo contratto cogli agenti del duca, e forzatolo a contentarsi di sole tre statue di mano di Michelangelo, volle che mettesse ad esecuzione il gran lavoro della Sistina, ordinandogli per prima cosa, che vi ponesse la impresa della sua famiglia. Ma in questo ambizioso desiderio si lasciò vincere dalla virtù dell' artista, che senza adulazione gli mostrò che sarebbe stata troppo manifesta ingiustizia verso la memoria di papa Clemente il mettere altra arma che la sua; essendo che da lui ebbe principio ed invenzione l' opera. Della quale dovendo noi parlare, recheremo innanzi la descrizione fatta dal Condivi, che in poche parole ci pare la più acconcia a darne un compiuto ritratto.

Egli dice: *Che il tutto, essendo diviso in parte destra e sinistra, superiore ed inferiore e di mezzo, nella parte di mezzo dell' aria, vicini alla terra, sono li sette angioli descritti da San Giovanni nell' Apocalisse, che colle trombe alla bocca chiamano i morti al giudizio dalle*

quattro parti del mondo: tra i quali ne sono due altri col libro aperto in mano, nel quale ciascheduno leggendo, e riconoscendo la passata vita, abbia quasi da sè stesso a giudicarsi. Al suono di queste trombe si vedono in terra aprire i monumenti, ed uscir fuore l'umana specie in vari e maravigliosi gesti; mentrechè alcuni, secondo la profezia di Ezecchiello, solamente l'ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carne mezza vestita, altri tutta. Chi ignudo, chi vestito di quei panni o lenzuola, in che portato alla fossa fu involto, e di quelle cercar di svilupparsi. Fra questi alcuni ci sono che non paiono ben desti: e riguardando il cielo, stanno quasi dubbiosi, dove la divina giustizia li chiami. Qui è dilettevol cosa a vedere alcuni con fatica e sforzo uscir fuor della terra; e chi colle braccia tese al cielo pigliare il volo: chi di già averlo preso: elevati in aria, chi più, chi meno, in vari gesti e modi. Sopra gli angioli delle trombe è il figliuol di Dio in maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d'uomo, che irato maledica i rei, e gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno: e colla sinistra distesa alla parte destra, par che dolcemente raccolga i buoni. Per la cui sentenza si veggono li angeli tra cielo e terra, come esecutori della divina sentenza, nella destra correre in aiuto delli eletti, a cui dalli maligni spiriti fosse impedito il volo; e nella sinistra per ributtare a terra i reprobi, che già per loro audacia si fossino innalzati; i quali reprobi però da' maligni spiriti sono in giù ritirati, i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti vergognose, e conseguentemente ogni vizioso per quella parte in che peccò. Sotto ai quali reprobi si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive Dante nel suo Inferno, nella palude d'Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimostrasse: e giunta la barca alla ripa, si veg-

gon tutte quelle anime, dalla barca a gara gittarsi fuori spronate dalla Divina Giustizia: sicchè la tema, come dice il poeta, si volge in desio. Poi ricevuta da Minos la sentenza, esser tirate da' maligni spiriti al cupo inferno; dove si veggiono maravigliosi atti di gravi e disperati affetti, quali ricerca il luogo. Intorno al figliuol d'Iddio nelle nubi del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio e corona i beati già resuscitati; ma separata e prossima al figliuolo la madre sua, timorosetta in sembiante, e quasi non bene assicurata dell' ira e secreto di Dio, trarsi quanto più può sotto il figliuolo. Dopo lei il Batista e li Apostoli dodici, e Santi e Sante di Dio, ciascheduno mostrando al tremendo Giudice quella cosa, per mezzo della quale, mentre confessò il suo nome, fu di vita privo. Sant' Andrea la Croce, San Bartolommeo la pelle, San Lorenzo la graticola, San Bastiano le freccie, San Biagio i pettini di ferro, Santa Caterina la ruota ed altri altre cose, per le quali da noi possan essere conosciuti. Sopra questi al destro e sinistro lato, nella superior parte della facciata, si veggono gruppi d' angioletti, in atti vaghi e rari, rappresentare in cielo la croce del Figliuol di Dio, la spugna, la corona di spine, i chiodi e la colonna dove fu flagellato, per rinfacciare ai rei i beneficii di Dio, de' quali sieno stati ingratissimi e sconoscenti, e confortare e dar fiducia a' buoni.

Se la volta della Sistina trasse a sè l' ammirazione di tutto il mondo, e la imitazione de' più grandi maestri dell' arte, come in più luoghi facemmo avvertire, la pittura del Giudizio, scoperta quando il nome di Michelangelo era divenuto suprema ed inappellabile autorità, empì di tanto stupore l' universo, che per un pezzo la straordinaria maraviglia tolse agli artisti il poterne rettamente giudicare. I quali anzi corsero a quella con più ardente che cauto desiderio di farne un assoluto mo-

dello. Ma quando il tempo scemando, come suole d'ogni cosa, le subite e straordinarie maraviglie, die' luogo a mature considerazioni, sorsero molti e vari giudizi, dai quali noi trarremo quel profitto che meglio alle nostre massime sarà confacevole.

Le principali accuse fatte al Giudizio di Michelangelo furono: la mescolanza dell'antica mitologia, l'abuso della notomia e la negligenza del colorito. E quanto alla prima, crediamo potersi agevolmente scolpare il dipintore. Il quale se, rappresentando il precipitar delle anime nell'inferno, abbracciò l'immagine degli antichi poeti, vi fu tirato dall'autorità dell'Alighieri: e pare anzi che le sue parole nel III della Iª Cantica avesse in mente nel figurarci la barca di Caronte; che è forse la più bella parte di quella pittura. Nè mostrerebbe buon senno chi ne volesse dar carico all'Alighieri: imperocchè se tutte le religioni hanno raccomandato cose che oltrepassano le forze dell'umano intelletto, non tutte hanno trovato il modo di vestirle con immagini che si potessero accogliere dai sensi. Sonovi nel Cristianesimo certi misteri, i quali non hanno forma sensibile; laddove nell'antica religione tutto è sensibile e adorno d'immagini corporee. Quindi facile è l'inferire che, o bisognava che le arti si astenessero dal figurargli, o volendo ciò fare, tornava acconcio agli artefici aiutarsi di certe poetiche rappresentazioni con tanta sapienza trovate dalla mitologia.

Dove stimiamo non doversi scolpare il Buonarroti è nell'aver tolto dalle statue antiche la maggior parte delle espressioni date ai volti e alle attitudini delle sue figure, le quali più acconciamente, e con effetto più conforme all'indole stessa del suo soggetto, avrebbe potuto cavare dalla natura viva; e se nol fece, egli è perchè non volle. Imperocchè quando si trattò di vendicarsi

di monsignor Biagio da Cesena, che era andato a dire al papa, essere cosa disonestissima in un luogo sì onorato vedere tutti ignudi, che mostrano le loro vergogne (opera più da osteria e da stufe che da cappella di papa) non si ritenne di ritrarlo fedelmente nella figura di Minosse. La quale non per ciò manca di proprietà, nè riesce meno orribile e odiosa. E che vel ritraesse fedelmente, ne fece testimonianza lo stesso prelato: che corse subito a querelarsene col papa; il quale vuolsi che facetamente gli rispondesse: *Se t' avesse posto in purgatorio, t' avrei cavato, come è in mia facoltà; per lo inferno,* ubi nulla est redemptio, *non posso farti nulla.*

Ma troppo Michelangelo era stato preso dalla bellezza delle antiche statue: anzi può dirsi ch' egli fusse il più grande e altresì il più autorevole fautore dell' antico. Da cui per altro (e ciò è sommamente da avvertire) trasse un' imitazione tutta sua propria e particolare; conciossiachè non idoleggiasse che quegli esempi di ultima gagliardia e fierezza muscolare, come erano gli Ercoli, e segnatamente quel famoso torso di Belvedere: da cui avesse potuto trarre maggiore scienza del corpo umano, che era il principale e forse il solo fine dell'arte a cui egli mirava. Sì Michelangelo tanto amò l'arte quanto gli valse a farlo conoscere profondamente scienziato. Valgano le testimonianze dei due suoi più affezionati discepoli, il Condivi e il Vasari, che certo dovevano sapere bene addentro le sue massime e intenzioni finali. Dice il primo: *Michelangelo espresse tutto quello che di un corpo umano può fare l' arte della pittura, non lasciando atto o moto alcuno.* E il Vasari più diffusamente afferma: *L'intenzione di quell'uomo singolare non ha voluto entrare a dipingere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano, ed in diverse attitudini; non solo questo, ma insieme gli affetti*

delle passioni, e contentezza dell'animo, bastandogli soddisfare in quella parte, nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici, e mostrare la via della gran maniera, e degl' ignudi, e quanto ei sapeva nelle difficoltà del disegno. Dopo di che parmi giustissima la considerazione di Luigi Lanzi, che, veggendo Michelangelo occupata da Raffaello ogni altra gloria, cercasse egli di vincere in quella parte; sperando forse che i posteri il direbbero primo, dove lo vedessero primeggiare nel più arduo dell' arte. Non che Michelangelo fin dai primi suoi anni non avesse disposizione grandissima alla maniera gagliarda, e a quella che è tutta fondata nella scienza del corpo umano. Noi già il facemmo avvertire in questa nostra storia: ma nelle prime sue cose non eccedette mai il naturale, come nel cartone e nel David di Palazzo Vecchio; e nella vôlta della stessa cappella Sistina cercò di congiungere con la fierezza e terribilità la grazia e la leggiadrìa: il che dimostra quel gruppo della creazione di Eva, una delle più gentili e vaghe cose che abbia mai prodotto l' arte. Ma poichè Raffaello e la sua scuola fece vedere che non era possibile di contraffare meglio con l' arte tutte le cose della natura, Michelangelo, che non era ingegno da rimaner secondo ad alcuno, e volendo almeno camminar solo, dove non avesse potuto andar primo, s' abbandonò a quella maniera di continue difficoltà, in cui sapeva che da nessuno sarebbe stato raggiunto, mostrando di sdegnare ogni vaghezza di colorito.

E poichè ho toccato del colorito, non dispiaccia innanzi tratto di sapere che prima che Michelangelo mettesse mano all' opera, fu in corte del papa discorso intorno al miglior modo di colorirla: e, com' è facile l' entrare nell' animo de' principi ciò che vien detto loro da quelli che li circondano, potè fra Sebastiano del

Piombo persuadere a papa Paolo, che facesse condurre a olio la pittura del Giudizio: magnificando il frate il modo di colorire a olio in muro, trovato da lui, e sperimentato nella cappella di S. Pietro in Montorio. Per lo che fu dato ordine allo stesso fra Sebastiano di fare la incrostatura. Ma nè il comando del papa, nè l'antica amicizia col frate (che da quel momento venne meno) fecero acconsentire il Buonarroti. Il quale restò sempre fermo col dire, che non voleva farla se non a fresco, e che il colorito a olio era arte da donne, e da persone agiate e infingarde, come fra Sebastiano: onde gittata a terra la incrostatura, e arricciato diversamente il muro, l'opera fu condotta a fresco; e fu altresì con vantaggio della posterità che, come la cappella di S. Pietro in Montorio dipinta dal frate, l'avremmo veduta tutta annegrita e sformata: mostrando l'esperienza che le pitture a olio fatte sul muro, col tempo non reggono.

Ma tornando al colorito michelangiolesco tanto biasimato da Lodovico Dolce, ch'era sì preso dal dipingere di Tiziano e degli altri Veneti, valgami ancor per esso il testimonio del Vasari, che alle parole sopra recate aggiunge quest' altre: *Attendendo a questo fin solo* (cioè il corpo umano) *ha lassato da parte le vaghezze de' colori i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse senza qualche ragione, state neglette: onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cerco con la varietà di tinte ed ombre di colori, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelangelo, stando saldo sempre nella profondità dell' arte, ha mostrato a quelli che sanno assai, come dovevano arrivare alla perfezione.* Son di credere che egli, dottissimo com' era delle storie, si ricordasse di Zeusi: il quale secondochè nota Quintiliano, più d' ogni altra cosa attese alla gagliardezza de' corpi,

per essersi proposto (osserva Plinio) di emulare Omero. Ma nella stessa guisa che Zeusi eccedette il convenevole, e fu tassato di aver fatte le membra soverchiamente massiccie e muscolose, eziandio nelle femmine, così nessuno vorrà negare che nello stesso vizio non cadesse il Buonarroti. Nel cui Giudizio, come un artista autorevole mi faceva osservare, appena vien fatto discernere i corpi de' maschi, delle femmine, de' giovani e de' vecchi, avendo in tutti impresso quasi la stessa forza e risentimento di muscoli.

Non pareva a Michelangelo di aver mai abbastanza fatto conoscere quanto egli sapeva di notomia: cercava tutte le più difficili e sforzate attitudini. La stranezza del soggetto lo favoriva maravigliosamente; e s' ingannerebbe agevolmente chi dicesse che altri ha mostrato o potrà mostrare tanta terribilità di disegno, quanta se ne vede in quelle tante espressioni d' ira, di spavento, di rabbia e di terrore: e in que' tanti e stravaganti scorci di corpi che o sorgono dagli avelli, o sono sospesi per l' aria, o precipitano negli abissi; e in fine in tutte quelle fantasie diverse di diavoli, di angioli, di maledizioni e simili. Ben convien dire che tutta quella pittura è manifesta esagerazione di forme, di volti e di movimenti: la quale non si può commendare, ma non si può nè anco biasimare; e fa mestieri di ammirarla stupefatti: perchè questo è l' effetto che producono le opere nuove, e, come dicono, originali; conciossiachè il molto e continuato studiare che Michelangelo fece nelle statue degli antichi e nelle notomie del corpo umano, talmente ridusse alla sua maniera, a quella che nasceva dall' ardimentoso e terribile suo animo, che niente servile, niente ligio di alcuna imitazione apparisce. Sol mostra dilungarsi dalla natura viva; la quale a chi sa imitarla, insegna proprietà e varietà secondo i

soggetti e i sessi e i gradi delle persone; laddove chi opera con maniera, sia pur grande e maravigliosa, com'era quella di Michelangelo, è forza che esagerato ed uniforme riesca.

Le stesse cose che dette abbiamo del Giudizio, valgano per significare il merito delle altre pitture nella prossima cappella Paolina; così chiamata dal nome di Paolo III, fondatore. In essa in due immensi quadri è rappresentata da una parte la Conversione di S. Paolo, dall'altra la Crocifissione di San Pietro; ammirabili amendue per la forza delle espressioni e delle movenze, e per quella sua arte e disegno straordinario. Dopo questa opera, che Michelangelo finì d'anni settantacinque, e che oggi, per non so quale barbarie, è quasi del tutto perduta, non toccò più pennelli: e negli altri anni ch'ei visse (che furono i più travagliati della sua vita) attese alle cose dell'architettura, di cui fu largo e spinoso campo l'interminabile fabbrica di San Pietro.

Dopo la morte del San Gallo, era nata grandissima discordia fra i deputati della detta fabbrica intorno alla scelta del successore: ed è certo che in questa discordia soffiavano i così detti San Gallisti; cioè gli amici e seguaci di Antonio: i quali erano rimasti per travagliare fino alla morte il povero Michelangelo, credendo così di far onore e grazia alla memoria del San Gallo. Era in fine una fazione indomabile e audace: a cui tanto più premeva di abbassare la virtù di Michelangelo, quanto che questa maggiormente trionfava. Una gran vittoria aveva ripotato il Buonarroti nella fortificazione di Borgo: dove il suo parere (già sperimentato nelle fortificazioni di San Miniato in Firenze) prevalse in onta a quello contrario del San Gallo, che volle motteggiarlo, con dirgli che era sua arte la pittura e la scultura, ma non le fortificazioni. Ma le brighe de' San Gallisti non riuscirono a

far sì che la fabbrica di San Pietro non fosse data a Michelangelo; essendo stata volontà e volontà ferma del papa ch' ei l' avesse: dacchè non valsero a smuoverlo i preghi dello stesso Michelangelo, che l' odioso peso non voleva mettersi sopra, prevedendo già a quali dispiaceri e fastidii sarebbe andato incontro. Entrato in effetto a quella impresa, e veduto che il modello del San Gallo (costato quattro mila scudi e molti anni di tempo) oltre all' essere privo di quella maestà, bellezza, facilità e maggior disegno che per un tanto edifizio si richiedeva, avrebbe fatto spendere più di trecento mila scudi, e non meno di cinquanta anni di tempo a condurlo, ne fece egli uno (che costò venticinque scudi, e fu fatto in quindici dì) il quale con assai minor tempo e spesa, e con maggior grandezza d' arte e soddisfazione pubblica sarebbe stato condotto. Non è a dire il dispiacere che n' ebbero i trafficanti di San Pietro, i quali avevano presa quella fabbrica per incetta, e l' odio ch' essi concepirono contro Michelangelo, che chiudeva loro la vergognosa bottega. Accrebbe il Buonarroti onore a sè e vergogna ai suoi avversari, quando, venuto il motuproprio del papa, che lo creava capo di quella fabbrica con ogni autorità, volle che nello stesso motuproprio fusse dichiarato *ch' egli avrebbe servito la fabbrica per l'amor di Dio e senza alcun premio.* Veramente se ancora in quel tempo erano di quelli che facevano traffico delle opere pubbliche, vi erano per altro di straordinarie e generosissime virtù, le quali devono sembrare favolose ai caritatevoli del nostro secolo.

Diedesi per prima cosa Michelangelo a rinforzare i quattro pilastri principali che non parevano abbastanza gagliardi a reggere il peso della cupola. Poscia nella grossezza della muraglia maestra della chiesa cavò due scale a chiocciola sì piane e larghe che i somari vi poterono

agevolmente salire a portare i materiali fino in cima del piano degli archi. In oltre condusse sopra i detti archi la gran cornice di travertino, molto varia dalle altre, ma inutile, secondo il Milizia, come tutte le cornici poste nell'interno degli edifizi. Lo stesso Milizia nota essere Michelangelo caduto in un abusò ancor peggiore, dando alle imposte degli archi un aggetto eccedente quello de' pilastri. Finalmente il Buonarroti die' principio alle due nicchie grandi della crociera, riducendo a tre gli otto tabernacoli che in ciascuna di esse vi avevano disegnato gli altri architetti stati innanzi a lui, e vi fece sopra una vôlta di travertini, e un ordine di finestre vive di lumi, che avrebbe avuto quella forma varia e quella terribile grandezza notata dal Vasari, se in altri tempi non fusse stata caricata di stucchi, di dorature e d'una infinità di tritumi che ognun sa quanto sieno a carico della maestà e bellezza degli edifizi. Fanno avvertire gli storici che Michelangelo facesse con savissimo provvedimento lavorare per tutti que' luoghi ove la fabbrica si aveva a mutar d'ordine, a cagione ch'ella si fermasse stabilissima, e non potesse essere mutata mai da coloro che vengono dopo, con più audacia e prosunzione di rinnovare, che con ingegno e valore di perfezionare. Ma egli non ottenne l'intento come avrebbe voluto. Imperocchè, morto Paolo III, e succedutogli Giulio III, la sètta sangallesca cominciò di nuovo a mormorare contro Michelangelo, spargendo col facile favore di molti cardinali e prelati, ch' egli aveva guastato San Pietro, e privato di luce quella chiesa; e quantunque il nuovo papa non prestasse alcuna fede alle maligne voci, e permettendo che fussino in una congregazione di fabbricieri pubblicamente sbugiardate, ordinasse che non si dovesse far cosa alcuna che non fusse secondo il disegno e il giudizio di lui, pure sotto

quel pontificato, che d'altra parte fu favorevolissimo alla sua virtù, non potè far molto avanzare l'edifizio; perchè Giulio (che nell'amor de' parenti era un altro Paolo III) stimolato anch'egli dall'ambizione di accrescere la magnificenza domestica, l' adoperò in altre fabbriche, e particolarmente in quel palazzo ch'ei voleva farsi allato a S. Rocco, servendosi per qualche muraglia dell' antico mausoleo d' Augusto.

Coll'elezione del Cervino, che prese il nome di Marcello II, e fu da cardinale il principal fautore de'Sangalleschi, divennero più gagliarde le forze di quella sètta contro il Buonarroti. Nè la cortissima vita di quel pontefice giovò perchè cessassero i travagli al grand'uomo: i quali anzi crebbero sotto Paolo IV. Una delle prime dimostrazioni che papa Caraffa diede del suo poco amore alle arti belle, fu di fare imbracare a Daniello da Volterra (onde perciò fu poi chiamato *Brachettone*) le figure del Giudizio nella cappella Sistina, perchè in quel luogo di tanta santità non mostrassero le parti vergognose. Ma meno male se si fosse contentato di travagliar la pittura, e avesse lasciato in pace il pittore. Egli volle che a Michelangelo (ricompensa ai tanti suoi meriti e servigi renduti alla Chiesa) fusse tolto l' ufficio della Cancelleria di Rimini, conferitogli da Paolo III; e in compenso gli fussero pagati da quello che aveva avuto l'ufficio, cento scudi al mese; che Michelangelo rifiutò con quel dispregio che meritava l' oltraggio fatto alla sua virtù. Ma assai più della privazione del benefizio, seppe amaro al sommo artista, che gli fosse dato un indegno competitore nella fabbrica di San Pietro: voglio dire quel Pirro Ligorio, architetto napoletano, entrato ai servigi del papa napoletano, e amendue, non so se con più maligna o più stolta arroganza, svillaneggiavano la veneranda vecchiezza di Michelangelo col chiamarlo rimbambito. Il

quale più volte fu in procinto di lasciar Roma e tornarsene a Firenze; dove in corte del duca Cosimo, secondo che n'era istantemente assicurato dal Vasari, avrebbe trovato la più onorevole ed amorevole accoglienza. Ma ritenne sempre il venerabile uomo l'esser vecchio, e più il rispetto che non fusse con sua vergogna l'abbandonare quella fabbrica che aveva intrapresa per l'amore di Dio e senza alcun suo particolar interesse. Ma la fabbrica, mentre visse il Caraffa papa, non avanzò quasi punto; e fu allora che Michelangelo, stimolato da' suoi amici, e da quelli che avevano cura della sua gloria, fece il modello della cupola, da essere voltata sopra la tribuna: il quale avrebbe fatto vergognare coloro che gli avevan dato la patente di rimbambito, se di vergogna fossero stati capaci. Di detto modello, prima fatto di terra piccolo, e poi condotto in grande di legname da maestro Giovanni Franzese (di cui abbiamo un' assai minuta descrizione nel Vasari) non ebbe piena esecuzione che sotto il pontificato di Sisto V: e intanto Michelangelo tornava, come per passatempo, a lavorare nel gruppo di quella sua seconda Pietà, che doveva servire per la sepoltura di lui, e che oggi si vede dietro all' altar maggiore della metropolitana di Firenze, non senza stupore di quanti traggono a riguardare quel miracolo d' arte; dove il Cristo morto, che è la sola figura compìta, mostra l' ultimo sforzo della scultura nell' esprimere l' abbandono d' un corpo privo di vita.

Ma essendo morto Paolo IV, e creato pontefice Pio IV, di migliore indole dell' antecessore, Michelangelo fu di nuovo accarezzato e premiato dal regnante: il quale, sventando la incessante guerra de' Sangalleschi, che erano riusciti a fargli avere per sostituto quel Nanni di Baccio Bigio, che aveva rovinato il ponte di Santa Maria e il porto d' Ancona, ordinò ai soprastanti della

fabbrica che tutta l'autorità fosse in Michelangelo, e nulla fosse fatto contro il disegno e il consiglio di lui. E quest' ordine confermò pure Pio V. Onde sotto questi due pontefici l'opera era stata condotta a sì buon termine, che già principiava a voltarsi la cupola; e Michelangelo impedito dall' estrema vecchiezza vedeva dalla stanza e dal letto il miracoloso innalzamento. Ma la morte, sopraggiuntagli a' dì 17 febbraio del 1563, lo privò di quel contento, e privò il mondo d'un immenso uomo: tanto immenso, che a celebrarlo degnamente per tante sue straordinarie virtù, ogni penna, non che la mia, diverrebbe stanca. Egli parve che il cielo, avendo compassione della gran perdita che aveva fatta l' Italia, volesse darle un compenso, e compenso vero, col farle nascere, due giorni avanti, Galileo, non men glorioso, e più sfortunato.

Ma, seguitando la nostra storia, non sono da passare in silenzio altri edifizi fatti co' disegni del Buonarroti, e segnatamente quelli per ornamento dell' antico e da tanto tempo trasandato Campidoglio. Certo se allora era architetto, da cui si dovesse aspettare un' opera degna di quel solenne luogo, dove gli antichi lasciarono tante e sì gloriose memorie di lor grandezza, Michelangelo era desso: la cui altezza d' animo, pieno delle glorie e virtù antiche, aveva qui il miglior campo a spiccare. Nè i tre palazzi si direbbero privi di maestà e bellezza, se non dovessero torreggiare in sulla cima del Campidoglio, dove si richiedeva che l'arte facesse il maggiore sforzo di quella veramente sontuosa e terribile grandezza che gli antichi diedero alle loro fabbriche: e convien dire che le inclinazioni del secolo tirassero l'architettura con invincibile forza a rimpicciolirsi, o almeno a non grandeggiar più con quella severa e dignitosa semplicità delle opere del Brunelleschi, del-

l'Alberti, del Michelozzi e di Bramante, dacchè i fieri e gagliardissimi spiriti del Buonarroti non bastavano a sostenerla: mostrando ancor egli la necessità di cedere al tempo, che così nelle arti come ne' costumi inflacchiva ogni dì maggiormente. Già principiava quella civiltà che nasce quando i principi si sono in guisa assicurati della servitù de' popoli che in essi, non che il desiderio di patria, apparisce spenta anco la memoria. Civiltà rea e menzognera, che veste d'abiti gai e leggiadri la tirannide, e le stesse catene rende dolci e desiderabili, inducendo e assuefacendo gli uomini a questa ultima disgrazia, di non godere che ne' godimenti del principe, e di tenere per principali onori quelli che sono destinati al più abbietto servire. Della quale arte nessuna fu più dotta nè tenace maestra della monarchia spagnuola: la quale, divenuta padrona o arbitra delle nostre provincie, vi travasò tutto il veleno delle sue abominevoli lusinghe: peggiori assai che le inquisizioni, le torture, i sospetti e le carneficine; dacchè dove queste straziavano le membra, l'esca de' mali intesi onori corrompeva gli animi. Nè i filosofi e i poeti poterono più esercitare un ministero che non accennasse a servitù: anzi non furono essi ultima parte del funesto splendore de' principati italiani e dell' allignamento di quelle usanze cavalleresche, onde mise radice in Europa la barbara superstizione dei duelli, e tutta la vanità delle feudali soperchierie. Infelicissimo Torquato, quanto non fu efficace la pia e gloriosa tua musa a ridestare il sopito amore della cavalleria! Ma le private sventure a ciò inducevano il Tasso; e con più forza ve lo inducevano le pubbliche. Sventura grande nel grand'uomo fu l'amore ch'egli tanto più fortemente sentiva, quanto più in alta fortuna era collocato. Nè la virtù d'un ingegno straordinario poteva allora persua-

dere ad un principe, che non sarebbe stata vergogna l'aver per cognato un sapiente: dacchè in quelle corti, foggiate presso che tutte alla spagnuola, i poeti si confondevano colla bassa turba de' servidori e de' cortigiani; e guai a chi avesse tentato altro che inchinare e festeggiare il principe. Sperava per tanto il Tasso (e l'amore di sì dolce illusione il pasceva) che il prestigio d'una nobiltà valorosa e cavalleresca lo avrebbe sollevato, o almeno avvicinato a quell' altezza di fortuna, cui la infelice sua arte di per se stessa nol conduceva. Scusabile debolezza in chi sentiva fortissimo bisogno di amare altamente; e più ancora scusabile in chi dovette sostenere una fierissima guerra fatta al suo ingegno dall' indomabile pedanteria, che giunse talvolta a farlo disperare dell' onore di tante sue immortali fatiche. Ma alle particolari calamità avrebbe forse Torquato potuto trovare compenso degno nella purità della coscienza e nella gioia di un avvenire che sicuramente avrebbe renduto al suo nome quell'onore che la invidiosa età gli toglieva. Restavano non di meno i mali pubblici. E primieramente in gran pericolo si trovava la cristianità per la minacciosa potenza ottomana. Nè i principi accapigliati fra loro in disoneste gare e ambiziose guerre pensavano ad unirsi con fermo proposito di fronteggiare il terribile nemico. Laonde il ridestare quell' amore che un tempo infiammò le Crociate, poteva essere reputato il mezzo, se non il più generoso, certamente il più valevole per dare alle armi europee quel vigore al grand' uopo rispondente; e così fu: e la fortuna delle armi turche, sì prospera e baldanzosa per lo passato, cominciò allora a declinare; mentre il valore de' cristiani ne' maggiori pericoli e avversità rinforzandosi s' apparecchiava ai più splendidi trionfi. E splendidissimo per certo riuscì, e come tale fu celebrato, quello in Lepanto: che parve

rassicurasse l'Italia e l'Europa dall'immenso pericolo che loro da tanto tempo soprastava. E credo che a raccendere nei cristiani il sopraddetto valore contro gl'infedeli non giovasse poco la Gerusalemme liberata: come a rattiepidirlo forse aveva innanzi contribuito l'Orlando furioso, vôlto a schernire con tutte le fantasie della più leggiadra musa le cavalleresche vanitadi. Ma sì l'Ariosto e sì il Tasso furono in questo d'accordo, di raddolcire e ingentilire i costumi che la fanatica superstizione e la sospettosa tirannide imbestiavano. Quali modi essi tenessero lo dicono le immortali loro opere: modi non certamente di libera filosofia, ma i soli forse che allora si potevano usare con buon successo. Non senza miserie fu l'Italia nel terzo e quarto decimo secolo. Da quelle discordie civili sgorgavano odii, crudeltà, tradimenti e indomite ambizioni. Vizi s'annidavano ne'grandi, vizi nella plebe; ma in mezzo a questi vizi era pur luogo a grandi e fortissime virtù: non era ancora parte delle miserie pubbliche il non dire il vero, o il gridare il falso. V'era Dante che nello stesso esilio acquistava vigore per fulminare le colpe ovunque sedessero, per togliere ai lupi rapaci la mentita vesta di pastori; e la libertà, la religione e la verità riporre nel loro primo ed eterno seggio. V'era altresì il Petrarca, che l'Italia, or lagrimando, or minacciando, ora imprecando, richiamava alle antiche virtù; nè risparmiava onta di parole a quelli che la mungevano e disertavano.

Nel quattrocento la parola libera cominciò a tacere, soffocata nella erudizione; e nel principio del cinquecento, nelle corti di Leone e di Clemente, si trasformò in adulazione. La quale ogni dì crescendo, giunse a tale sul finire di quel secolo, che le lettere e le arti non si esercitavano che a prezzo di adulazioni. E guai a chi, altramente che adulando, avesse pensato

e scritto. Orribili scene atterrivano il mondo. Ma quanto più la fanatica superstizione incrudeliva, tanto più le menti in false e perniciose credenze deliravano. I roghi incendiavano a un tempo sapienti e fattucchieri, pravi ed onesti uomini. La maggior guerra era contro a' libri; e i Giunti di Firenze lo sperimentarono, e più ancora il Torrentino, che sarebbe mal capitato, se nei suoi Stati non l'accoglieva e proteggeva Emanuele Filiberto; il solo principe che sapeva opporsi ai desiderii di Roma: mentre gli altri signori si mostravano ed erano assolutissimi in ogni potere fuorchè nel difendere la virtù. Di che basta a far testimonianza il fatto lacrimevole del Carnesecchi filosofo, sì vilmente consegnato al supplizio da Cosimo I.

In mezzo a tante miserie pubbliche i costumi ogni dì più si corrompevano; e corrompendosi provocavano la collera de' potenti: la quale, cambiandosi in persecuzione, aumentava la corruttela; sicchè le pene, anzi che correggere i colpevoli, divenivano madri di nuovi delitti e di nuovi scandali. Quindi le città si empivano di lascivie e di frodi, e le campagne di ladroni e di assassini; intanto che la vanità e l'ambizione spegnevano ogni rimanente vigore eziandio nelle milizie; le quali parvero sol forti nelle crudeltà e ne' tradimenti. Che restava per tanto ai poeti e ai filosofi? Accostarsi il più che potevano alle corti, lusingarle, accarezzarle, e poichè non potevano renderle al popolo odiabili, almeno procacciare co' loro scritti di renderle più miti, più leggiadre e vaghe di onorare le opere degl'ingegni. In fatti le letterarie fatiche d'allora non ad altro accennano che a dilicata gentilezza e a grazioso costume. Parrà strano che i letterati fussero tanto teneri della poesia e filosofia antica in un secolo di grande servitù. Ma ogni stranezza cessa quando si considera che gli antichi vestivano

maschi pensieri con gentili forme; e delle sole forme i cinquecentisti erano teneri: le quali certamente porgevano il migliore esempio a persone che non altro cercavano che la grazia e la leggiadria. Si nota che i latinanti d'allora scrivevano una lingua che non avrebbe fatto torto a Tullio e a Livio, a Virgilio e ad Orazio. Ma nessuno direbbe che la grandezza de' concetti e de' liberi pensamenti fosse la medesima.

Fra le molte cose che fanno fede dell' effetto prodotto dalle lettere di tirare gli animi a morbido e gentil costume, sono i teatri. La cui costruzione primieramente, e poi la varietà delle scene e la pompa degli spettacoli acquistarono quella importanza che fino allora non avevano avuto. E quanto alla costruzione, è da notare che per l'addietro i teatri si facevano generalmente mobili e passeggieri; ed erano abbellimento privato delle case de' signori. Ma sul finire del cinquecento furono in diverse città d'Italia istituite alcune accademie che, rendendo pubblico e popolare il teatral divertimento, fecero a gara nel costruir ciascuno un teatro del proprio nome, e nel renderlo illustre coll'ingegno de' poeti, colla vaghezza degli ornamenti e col valore de' recitanti. Ebbe pertanto Firenze i suoi *Infuocati*, i suoi *Immobili*, e i suoi *Sorgenti*. Stranezza di nomi accademici che dura ancora. Se non che la vicentina Accademia Olimpica ebbe sopra tutte l'altre il merito di aver dato il primo esempio della migliore costruzione di un teatro. Fioriva in quella città il celebre architetto Andrea Palladio: del quale non fu alcuno più studioso nè più diligente imitatore delle cose degli antichi. Aveva egli per momentanei spettacoli fatto due teatri di legname, uno a Vicenza e l'altro a Venezia, di perfetta forma antica. La sopraddetta Accademia Olimpica (di cui Andrea era socio, ed uno de' fondatori) glie ne allogò uno stabile:

il quale chiamato Olimpico dal nome dell' Accademia, riuscì così bello, che dai maestri di architettura fu reputato il maggiore ornamento d'Italia, non che di Vicenza. La sua forma fu anch'essa tolta dai teatri antichi: salvo che per la ristrettezza del luogo in cambio d'un mezzo cerchio ha la figura d'una mezza *elissi*. La scena è stabile, e tutta di pietra a tre ordini d'architettura, ognuno variamente e riccamente ornato. Vi sono tre uscite di faccia, e due ne' lati con le sue interne vedute, secondo le regole di prospettiva. L' orchestra guarda la scena, e secondo la costruzione degli antichi teatri, si distendono le gradinate per accogliere gli spettatori: sopra le quali è una gran loggia per uso delle dame. Questo teatro non fu compito dal Palladio, per la morte sopraggiuntagli nel 1580; ed ebbe il compimento da Scilla, suo figliuolo, e dallo Scamozzi, che fece tutto quel magnifico artifizio di scene interne.

Nè fu allora provveduto solamente con ogni possibile magnificenza alla parte materiale dei teatri. Ma un grande avanzamento si notò nella fattura dei drammi, i quali presero più la forma della favola, condotta in palco e rappresentata con ogni lusso d'abiti e di scene. Se di oscenità alcune volte quelle rappresentanze si macchiavano, e quasi sempre di amorose dolcezze erano inspiratrici, non vuolsi tanto dar la colpa agl' ingegni, quanto alla infausta necessità dei tempi. Ne' quali non più la patria, non più la libertà, e forse nè anche la virtù era lecito amare. Il solo amor delle donne, non pur libero ma licenzioso, era conceduto: amore al quale in una età guasta si collegano i concupiscibili appetiti, le sollazzevoli usanze e le oscene mollezze. Vagheggiavano per tanto i poeti più che altro gli amorosi fatti: e la più parte dei poeti, cioè quelli che principalmente ambivano di piacere ai corrotti popoli e ai corrottissimi

principi, sebbene mai non giungessero alle feroci libidini e sanguinose disonestà dei drammatici d'oggidì, pure spesso il pudore calpestavano e di laidezze empivano le carte e le scene. Torquato Tasso, tanto amabile per virtù quanto venerabile per ingegno, fu ben lontano di valicare colle sue opere i confini della vereconda onestà: ma ancor egli, che in fine fu il maggior poeta di quel secolo, o intonasse l'epica tromba, o alla lira accostasse la mano, o nella teatral poesia si compiacesse, mostrò maggiore inclinazione ai dolci, e amorosi, e pastorali affetti; o almeno in questi affetti (che certo erano i più graditi al secolo) il suo ingegno spaziò meglio, e con maggiore attrattiva; conciossiachè io credo che alla gentil poesia del Tasso, e di coloro che al Tasso più si conformarono, sia dovuto che in Italia, e forse anche in Europa i costumi forbendosi di quella ruvida e spesso feroce barbarie de' secoli passati, assumessero una veste più leggiadra e più conforme alla nuova civiltà. Avrà pensato il povero Torquato: giacchè l'Italia non può essere tornata ai severi costumi dei tempi liberi, almeno sia bella nelle gentili e amabili usanze. E così fu: quantunque poi queste gentili e amabili usanze in processo di tempo avessero dovuto condurre gli uomini a quell' infievolimento arcadico, di cui la fine del secento e il principio del settecento fu specchio, come a suo luogo sarà notato.

E tornando alla teatral poesia del cinquecento, gran diletto arrecò il dramma in musica allora per la prima volta introdotto nel teatro italiano, con perpetua gloria del fiorentino Ottavio Rinuccini, che scrisse le parole; di Jacopo Peri anch'esso fiorentino, che lo vestì di note musicali; e di Jacopo Corsi, che lo fece in sua casa rappresentare. Nè si può dubitare che questa grandissima e tanto celebrata unione della poesia col canto, la

quale valse a cacciar la ferocia dai primi popoli, e valse nei popoli liberi ad eccitare nòbili e gagliardi sentimenti, non fusse appo agli uomini, non barbari, nè liberi del cinquecento, notabile mezzo a sempre più rammorbidirgli, e a disporgli a quel sopore di dolcezze sensuali, unico balsamo alle piaghe che reca la tirannide.

Ma egli è pure da avvertire che, accusando noi di morbidezza il cinquecento, non intendiamo minimamente di raffrontarlo con l'età nostra, che può dirsi marcia a petto a quel secolo. Il quale d'altra parte ci apparisce morbido, e in molte parti cascante, paragonato co' secoli antecedenti, ne' quali il vigore e la fierezza così alle buone, come alle malvagie azioni erano incremento. Bisogna dire che nel cinquecento fosse il principio di quella mollezza e di quel lusso, in che poi doveva marcire il mondo. Allora gli uomini fra le molte altre cose, cominciarono a perdere l'uso delle gambe con la invenzione delle carrozze; la più splendida e la più molesta soverchieria; a' dì nostri tanto augumentata, che ad ogni passo ci è forza temere di non essere offesi dalle insolenti ruote. Ma le arti, e particolarmente l'architettura possono darci, meglio forse d'ogni storia, testimonianza esatta della cominciata morbidezza de' cinquecentisti; la quale in sul principio, com'era naturale, vestì le forme d'una luminosa ed amabile leggiadria, che ben riconosci negli edifizii d'allora; ne' quali per l'ordinario lo studio dell'ornato va innanzi ad ogni altro, e vi spicca generalmente con buon gusto ed imitabile eleganza. Somiglianza ancor qui è fra le arti e le lettere. Quando mai gli scrittori d'Italia furono tanto splendidi e tanto ricercatori di ogni più nobile eleganza? Se ne' concetti e nelle invenzioni (eccetto pochi, e si possono eccettuare gli storici) non mostrarono la originale e libera vigoria dei trecentisti, (cui gli effe-

minati secoli chiamarono rozzezza) ben mostrarono un'arte maravigliosamente educata al bello, dietro gli esempi che la gentilezza de' greci e de' latini ci aveva lasciati nelle loro opere. E lo imitar queste in tutte le discipline fu e doveva essere il principale studio e pregio in un secolo che, quanto meno aveva disposizioni al forte sentire, tanto più aveva gusto al sentir gentile: e quanto meno di proprio o di nuovo sapeva mostrare, tanto più si faceva conoscere attissimo a cercare e ritrarre quel bello che appo gli antichi era sentimento impresso dalla natura e mantenuto da una mirabile educazione pubblica, che finì colle repubbliche di Grecia e di Roma. Quindi la sopraddetta disposizione de' cinquecentisti a cercare e ritrarre le bellezze dell' architettura antica, fu quasi circoscritta alla parte ornamentale ed estrinseca, come la più conforme ai costumi di quel secolo: dacchè la superba grandezza delle moli, e più ancora la severa e terribile maestà degli edifizi antichi, pari alla severa e terribile maestà delle antiche repubbliche, furono ben lontani di aggiungere gli architetti del decimo sesto secolo. L'arte de' quali andò sempre rimpicciolendosi e acquistando gentilezza; sì che l' alterezza stessa di Michelangelo, come sopra dicevamo, ne fu vinta: quantunque intorno a lui sono da fare alquante eccezioni. E primieramente egli, come nella scultura e nella pittura, qualunque imitazione fece delle statue antiche, talmente ridusse alla maniera propria, ed assoggettò al potere del suo ingegno, che di tutto altro che di servili si accuserebbero le sue opere, così nell' architettura imitando gli ordini e i modi degli antichi (dei quali era innamoratissimo) fu ben lontano dal riprodurli fedelmente: e si prese di grandi licenze, che, mentre furono il seme degli scandoli Borromineschi, procurarono a lui, eziandio nell' architettura, nota

di novità capricciosa, bizzarra e fiera, come la sua indole. Soleva dire che *bisognava avere le seste negli occhi*: ed egli le aveva; ma tristi alle arti, se queste seste sono negli occhi de' piccoli ingegni!

In oltre, per quanto le fabbriche del Buonarroti non abbiano la severa e veneranda faccia degli edifizi sorti in tempo di repubblica, e de' nuovi costumi facciano conoscere l'indole diversa, ciò non è sempre, nè in tutto. Perocchè, sebbene non facesse sua prima professione l'architettura, pure erasi educato all'arte quando fioriva ancora il magisterio de' grandi architetti fiorentini: e l' esser poi addottrinato in tutte le scienze speculative e meccaniche il conduceva facilmente, e meglio di ogni altro a intendere, e a mettere in opra tutti i migliori artifizii del ben costruire. In fine la smisurata potenza del suo ingegno non poteva mai essere così tratta a secondare le inclinazioni del secolo, che non dovesse rimaner sempre superiore allo stesso secolo. Nè il fatto andò altrimenti: e se nel cornicione e negli ordini interni del palazzo Farnese (lasciato imperfetto da Giuliano da San Gallo) non mostrò nè quel gusto mirabile, nè quella grandiosa semplicità del Cronaca nel fare gli stessi lavori nel palazzo Strozzi in Firenze; e sopraccaricando l' opera di troppi e troppo svariati ornamenti, riescì meglio grave che terribile; nessun' altra fabbrica nè in Roma nè altrove fu allora condotta con alrettanta grandezza e maestà, che più ritraesse della fierezza e terribilità degli edifizii fiorentini del quattrocento. La fabbrica di San Pietro fa meglio conoscere quanto valesse Michelangelo nell' architettura: e quantunque ancor qui sia forza il dire che nella fabbricazione della cupola non aggiunga nè all' alto concetto nè all' ardire incomparabile del Brunelleschi, e con meno difficoltà ottenga l' intento, e per la forma della tribuna

diversa da quella di Santa Maria del Fiore, non abbia ostacoli a trasportare sopra San Pietro il modello dell'antica Rotonda, non di meno smisurate forze d'intelletto e di sapere straordinario abbisognavano per innalzare tanta mole, che, se non fosse la cupola fiorentina, resterebbe unica per testimoniare il più gagliardo sforzo dell'arte architettonica: come tutto il disegno della chiesa, secondo che era stato immaginato da Michelangelo, con quella vaga e proporzionatissima forma di croce greca, dove non fusse stato alterato e guasto da quelli che vennero di poi, non sarebbe riuscito se non mirabile e degno di quell'altissimo ingegno. Meglio rappresentano l'ammorbidita indole della seconda metà del secolo decimosesto le architetture di Andrea Palladio, di Jacopo Sansovino, di Sebastiano Serlio, di Galeazzo Alessi, del Vignola, del Vasari, di Bartolommeo Ammannati, del Buontalenti, del Fontana, di Giacomo della Porta e di Vincenzo Scamozzi; dei quali è pregio di quest'opera ragionare partitamente; senza per altro fermarci che sulle principali loro opere, lasciando il racconto delle minori a quelli che non la storia delle arti, ma le vite degli artefici imprendono a scrivere.

Il Milizia, ammirando la ricchezza degli architetti fioriti sul cadere del secolo decimosesto, assegna il primo luogo al Palladio chiamandolo il Raffaello dell'architettura. E certamente per quel suo leggiadro e nobilissimo ingegno, e delicato gusto, e religioso amore alle opere degli antichi, può essere ben raffrontato coll'Urbinate. E se un altro non men giusto raffrontamento è lecito di fare, per quanto lo comportano i principii delle due arti diverse, a me pare che nell'architettura fu il Palladio quel che fu il Tasso nella poesia: amabili più che gagliardi: giudiziosi e considerati più che imaginosi e nuovi, e diciam pure nelle loro opere ritrovarsi come

la imagine d'una civiltà formata meglio fra le splendidezze delle corti e delle cavalleresche brigate, che fra gli ardori e i tumulti delle repubbliche. Sarebbe stata quindi inopportuna e odiosa negli edifizi del cinquecento quella fierezza quasi rusticana delle fabbriche d'Arnolfo e dell'Orgagna, che non pur gradita ma necessaria doveva riuscire ai tremendi uomini del dugento e del trecento; e nè pure poteva essere accetta la sontuosa ma pur fiera magnificenza dei principeschi edifizii del quattrocento; in cui, se erano quasi spente le popolari guerre, ardevano pure non men terribili e sanguinose le gare fra' nuovi occupatori della libertà: e quantunque le repubbliche fossero già in bocca a' principi, nondimeno la sorte di essi non era ancora ben ferma, e piuttostochè godersi le dolcezze del principato, dovevano stare di continuo in sull' arme apparecchiati all' offendere e al difendersi. Ma nel cinquecento la fortuna de' re s'assicurò, essendosi le guerre tutte in vantaggio del principato risolute: anzi parve che i tanti e svariati successi di quelle cospirassero a far salire Carlo V a quella potenza, la quale fu come la pietra angolare delle monarchìe. Dopo di che fu quistione di accrescere dominii e regni; di sostenere privilegi e titoli baldanzosi; e di usare le corrompitrici ricchezze, che un nuovo mondo scoperto versava nelle insaziabili gole de' potenti. Ma il tentare una impresa di libertà cominciava ad essere stimato non pur cosa pericolosa ad eseguire, ma folle imprudenza a pensare. Quindi ne' godimenti d'una splendida servitù ogni testimonio di libera grandezza avrebbe dato noia: e per certo avrebbono dato noia gli edifizi (che devono servire sopra ogni altra cosa agli usi del vivere) se quel terribile e imponente aspetto repubblicano non avessero mutato in una più affabile e leggiadra vista. Nè dee sembrare strano che il Palladio che

operò in servigio d' una repubblica, che quasi sola allora rimaneva in piè, riuscisse il principal modello del grazioso ed ornato architettare; conciossiachè non mai si vedessero come in quella accoppiate maravigliosamente la severità delle istituzioni colla gaiezza e leggiadria de' costumi. E sebbene sul cader del secolo fosse stata costretta di restringere il suo governo, non tanto per discordar meno dalle tirannidi principesche che allora tenevano il resto d' Italia, quanto maggiormente per guardarsi dalle insidie dentro e fuori ordite contro di lei, nondimeno lasciò che il popolo in pubblici e privati sollazzi e tante magnificenze si soddisfacesse: il che non neghiamo che aumentando coll' ammorbidita e corrotta età e rendendolo troppo vago e desideroso di spettacoli, di canti, di balli, di mascherate non servisse a scemargli l' antico vigore; onde gli ultimi ruggiti del veneto leone furono giudicati non del tutto degni di quella fierezza che aveva fatto tremare tanta parte di mondo, e aveva dato, un secolo innanzi, il diritto a' Veneziani di aspirare degnamente alla signoria d' Italia. Certamente la inesorabile giustizia delle leggi che appariva cupa e crudele a' tempi cominciati a volere la indulgenza ai delitti, non toglieva che la gioconda immagine d' un vivere rallegrato da festevoli conviti, da nobili ritrovi e da briose conversazioni, si ravvisasse nell' ornata magnificenza delle case e delle ville. Le quali in nessun' altra città troveresti sì cariche di ornati e sì riboccanti di preziose suppellettili, da esser dubbio se appo i Veneti fossero maggiori le ricchezze o la voglia e il potere di largirle. nessun popolo ebbe più manifesta inclinazione alla vaghezza dell' arte, e nessun artista fu negli edifizi più vago del Palladio, il quale pare che la non molta grandezza e imponenza delle sue fabbriche volesse compen-

sare con la bellezza degli ordini, con la squisita eleganza degli ornati, col giudizioso e ben inteso spartimento delle stanze, delle scale e delle logge, e collo studio delle proporzioni così nel tutto come in ogni parte. Credo si possa affermare che col Palladio finisse la grande, e principiasse la gentile architettura; la quale, se è ritratto del tempo, è altresì ritratto del suo animo, che a tanta virtù congiungeva una sì affabile e gentil natura che lo rendeva presso d'ognuno amabilissimo. Noi, seguitando l'ordine dato alla nostra storia, non prenderemo ad annoverare tutte le sue opere, e noteremo le principali, cominciando dal nobilissimo palazzo Tiene in Vicenza; il quale sebbene non compìto, fece salire così in alto la fama di Andrea, che prima nella Marca Trivigiana fu chiamato, e con grande suo onore adoperato, e poscia in Venezia, dove dalla Signoria fu sostituito a Jacopo Sansovino già vecchio.

Il qual Sansovino trovavasi in quella città fin dal 1527, riparatovi per fuggire i disastri di Roma. E ben trovò ai patimenti sofferti ristoro e compenso larghissimi nella generosa accoglienza e protezione del doge Andrea Gritti, il quale, avendolo adoperato per rifortificare ed assicurare per sempre e con gran maraviglia di tutta Venezia, le cupole di San Marco, minaccianti estrema rovina, potè dare a quel Senato così chiara testimonianza della virtù sua, che, essendo morto il protomastro dei procuratori di San Marco (il primo luogo che si dava agl' ingegneri ed architetti) gli fece ottenere il detto Uffizio, con la casa solita, e con la provvisione di scudi ottanta all'anno, che dopo un anno gli fu aumentata di più del doppio. Entrato adunque Jacopo in quell'ufficio, ed esercitatolo con ogni sollecitudine infino all' ultima vecchiezza, ebbe tempo ed occasione di condurre molte ed importanti opere così di scultura come di architettura. La chiesa di S. Gemignano, che aggiungeva

tanto splendore alla piazza di S. Marco, demolita con lutto universale or sono trentanove anni; quelle, ancora in piè, di S. Martino degl' Incurabili e di S. Giorgio de' Greci; la scuola di S. Giovanni degli Schiavoni; la scala del palazzo ducale, non molto agevole a salire, ma nobile e maestosa a guardare; la loggetta che cinger doveva la torre di S. Marco, le fabbriche di Rialto, dette oggi le *fabbriche nuove*, sul Canal Grande, per comodo de' mercanti; l'immenso e magnifico palazzo Cornaro pure sul Canal Grande; il ricchissimo e fortissimo edifizio della Zecca, che il Milizia chiamò opera regia; e da ultimo la non men ricca e vaga fabbrica della libreria di S. Marco, che il Palladio stesso confessò essere *il più ricco ed ornato edificio che forse sia stato eretto dagli antichi fino a' suoi tempi,* mostrano che grandissima parte del suo ornamento deve al Sansovino la città di Venezia. Uomo che, quanto aveva l'ingegno fecondo e pronto, altrettanto era di maniere cortese ed affabile, e di costumi allegro e pulitissimo, e di sembianze grazioso e gentile: quasi a immagine della sua architettura, la quale, come mancò di robustezza e di semplicità, così soprabbondò di ornato. Si direbbe che il Sansovino nello stesso modo che infinito amore e cura poneva nel vestire onoratamente e nel pulire la sua persona, così non gli pareva di ornare mai abbastanza le sue fabbriche; e fece grand'uso d'ordini, dilettandosi specialmente del dorico e del composito: usò pure intagliare le membra delle cornici, introducendovi bassirilievi e statue; in una parola non era mai sazio di ornamenti, i quali, sebbene fussino abbastanza corretti e di buon gusto, ed arrecassero alle sue fabbriche molta grazia e gentilezza, pure in generale riuscirono a carico di quella grandiosa maestà che le fabbriche, più che dalla ricchezza e vastità delle moli, ricevono dalla semplicità e

grandezza delle linee; di che Firenze ha i maggiori e i migliori esempi; mentre in Venezia dominò per un pezzo il fare moresco e bizantino, in cui tutt'altro era che semplicità grandiosa. Poscia nel quattrocento, cominciata a fiorire la scuola de' Lombardi, quantunque questa cercasse negli edifizii un bello che fosse più secondo la vera grandezza dell'arte, pure non giunse mai a quel segno, che un resto delle orientali e difformi maniere non vi si dovesse scorgere. Sul principio del cinquecento Verona die' il Falconetto e il Sanmicheli, che certo intesero la somma perfezione dell'arte; ma il primo, operante più nelle provincie che in Venezia, e il secondo servente la repubblica più come architetto militare che come architetto civile, non molto fecero per ornamento della città. Venuto finalmente il Sansovino, l'architettura non mostrò che ordini greci e romani, senza che per altro della greca e romana severità avesse l'impronta: onde è che la massima parte delle fabbriche in Venezia, benchè sontuosissime e vastissime, pure agli occhi dell'artista non fanno l'impressione di una grandissima maestà: ed anzi con quel trito, prodotto dai soverchi ornamenti, rimpiccioliscono l'effetto, e fanno quasi sparire a prima giunta la grandezza delle moli. Nè con questo vogliam dire che gli edifizi veneti non abbiano ad arrecare stupore sommo: e se non fosse altro che il vederli così giganteschi sorgere dalle acque, e resistere con tanta fermezza all'urto de' secoli, basterebbe a far tenere quella città per la prima maraviglia del mondo. Il nostro discorso è da riferire all'indole dell'architettura; e chi paragona la piazza di S. Marco di Venezia con quella della Signoria di Firenze, quantunque nella prima sia tutta quella simmetrica, e vasta, e teatral corona di fabbriche, che non è nella seconda, pure in questa la sola vista del palazzo de' Signori e della

Loggia, con quelle poche e semplici e veramente grandiose linee tira a sè con assai maggior forza e sorpresa l' ammirazione de' riguardanti.

Ma tornando al Palladio, e volendo dire delle fabbriche ch'e' condusse in Venezia, dopo essere stato sostituito al Sansovino, è veramente maravigliosa e notabilissima, come la disse il Vasari, quella (fatta a imitazione delle cose degli antichi) del monisterio della Carità, di cui oggi non rimane che una porzione, cioè un lato del cortile ed una delle scale a lumaca, essendo stato il resto consumato dal fuoco. Similmente ai monaci di S. Giorgio Maggiore fabbricò prima un grandissimo e bellissimo refettorio, col ricetto innanzi, e poi fondò la nuova chiesa con la facciata dirimpetto alla piazzetta di S. Marco, la quale riuscì opera stupenda e bellissima. Nè è poco da ammirare la facciata della chiesa di S. Francesco della Vigna, tutta d'ordine corintio, e tutta di pietra d'Istria; come altresì la chiesa del Redentore, ordinata dal Senato dopo la fierissima peste del 1576, con quella sua vaga semplicità e bellissimo ordine, non fece che onore grandissimo ad Andrea. Il quale fu altresì chiamato a lavorare nel palazzo ducale; e se le guerre, prima co' potenti europei, odiatori ed assalitori della veneta grandezza, e poscia co' Turchi per difendere nel commercio di Levante il maggiore e forse unico sostegno rimasto alla fortuna de' Veneziani, non avessero ridotta quella repubblica a non poter più largheggiare in grandi opere pubbliche, avrebbe la città di Venezia per mano del Palladio acquistato il più bell' ornamento che mai s'avesse potuto immaginare nel rifacimento del ponte di Rialto; il cui disegno si vede ne' suoi aurei libri di architettura.

Ma del singolare ingegno e giudizio di Andrea possono far piena dimostrazione le opere ch' ei fece nella

sua patria: dove dentro e fuori condusse tante e sì belle fabbriche, che sole basterebbero a fare, come scrisse il Vasari, una città onoratissima e un bellissimo contado. In fatti il nome di Vicenza è così congiunto con quello del Palladio, che non si potrebbe rammemorar la prima senza il desiderio del secondo. L' opera veramente mirabile della basilica, che seppe ornare e abbellire senza che la gotica origine di quell'edifizio facesse bruttura; la loggia di due facciate della regia Delegazione di contro alla sopraddetta basilica; il teatro Olimpico, di cui sopra ci venne bene ragionare; il palazzo Chiericato con due piani, l' uno d' ordine dorico e l' altro ionico; la casa che Andrea, avendo moglie e figliuoli, si fabbricò per sè, assai comodamente spartita e molto vagamente organata; il sontuoso palazzo Tiene, e l' altro non men sontuoso de' conti Porto, che, dice il Vasari, *non può essere nè più magnifico, nè più bello, nè più degno d' ogni gran principe di quello che è;* il palazzo Valmarana, una delle principalissime opere del Palladio; dove il giudizio e l' ingegno dell' architettore, il primo nell'acconciare mirabilmente la forma dell' edifizio collo spazio che vi era, e l' altro nel far mostra d' infiniti bellissimi ornamenti spiccano al massimo segno; la famosa Rotonda del Capra sopra ameno colle fuori della porta del Castello; senza dire delle altre palladiane delizie sparse ne' contorni di Vicenza, che renderebbero illustre e bella qualunque città. O veramente avventurosa Vicenza! Altre città potranno vincerti di grandezza e di potenza: niuna di leggiadria e di bellezza. Godi, o gentil terra, delle arti che ti adornano, e che il tuo nome spandono per tutto il mondo. Nè ti gloriar poco di aver partorito quella luce del Palladio, che tanto splendore aggiunse all' architettura italiana. Afferma il Milizia che Andrea non giunse a veder chiara l' origine della sua profes-

sione, e studiando l'antico cercò più d'imitarlo che di esaminare se era esente da vizi. Dava noia all'inesorabile censore l'uso troppo frequente de' piedistalli sotto le colonne; le colonne di diversa altezza sopra uno stesso piano; i tanti frontespizi alle finestre e alle porte; e in alcuni edifizi le cornici di mezzo tolte, e in altri lasciati i cornicioni intieri, e talvolta rotti da pilastri e da colonne. I quali abusi o errori può notare l'artista, che d'altra parte fa conoscere e lumeggia i grandi pregi: e senza negare che il Palladio fu per avventura troppo ligio dell'antico, bisogna e col Milizia e con altri maestri affermare, che la nobile bellezza della sua architettura fa sempre l'effetto d'una gratissima compiacenza. Egli fece uso di tutti gli ordini secondo le occasioni; ma dell'ionico pare che fusse più vago, seguitando fedelmente le massime di Vitruvio. Ad imitazione pure degli antichi amò molto di far le sue fabbriche di mattoni; i quali attráendo più delle pietre vive la calce, più fortemente si collegano e resistono. In fine i principii del Palladio conducono ad una corretta e maestosa eleganza; e se in alcune delle sue fabbriche sono scorrezioni che non s'accordano co' detti principii, è da incolpare la esecuzione, cui egli non potè assistere. Disgrazia che hanno avuto quasi tutti i grandi architetti. Nè il Palladio fu solamente architetto, ma grande e nobilissimo scrittore, come fan fede gli aurei libri che compose della sua arte, perchè con la pratica fussero congiunte le teoriche, sì dottamente ed elegantemente espresse, che ogni colta persona, non che ogni artista, leggendole, ne ritrae non minor diletto che guardando le sue fabbriche.

L'esempio del Palladio non rimase, nè poteva rimanere infruttuoso: e nella stessa Vicenza sorse quel Vincenzio Scamozzi, che quanto più studiò le opere di esso Palladio, tanto più ebbe invidia della sua gloria: e

sperò, screditandolo, di entrargli innanzi. Ma egli non che vincere, non giunse mai a paragonare il gran maestro. Tuttavia mancato il Palladio, tenne lo Scamozzi il primo seggio fra gli architettori veneti che si condussero cogli anni sino alla estrema fine del secolo decimosesto. Aveva studiato in sua gioventù profondamente Vitruvio: e della prospettiva altresì aveva fatto profondissimo studio, componendone un trattato di dieci libri, che riuscì molto utile ai fabbricatori di teatri e di scene. Nel 1579 andò a Roma, e apparato prima bene le matematiche sotto il celebre Clavio, diedesi poscia a disegnare tutte le migliori fabbriche antiche, le quali pubblicò con la stampa. Passò indi a Napoli, e parimenti studiò e disegnò ogni resto di antichità. Pieno così la mente di grandi studi tornò in patria, e stabilitosi in Venezia ebbe la commissione di terminare la libreria di San Marco principiata dal Sansovino, e di proseguire le così dette Procuratie nuove nella piazza di San Marco. Il cui disegno, fatto dallo stesso Sansovino, alterò forse poco felicemente, aggiungendovi un terzo ordine, che forma il secondo solaio. I Vicentini ebbero bisogno dell'opera sua nella passata che fece in quella città Maria d'Austria imperatrice. I viaggi de' principi erano allora da per tutto grande e splendidissima occasione di feste e di spettacoli: ne' quali non so se godessero più i popoli tralignati, o quegli in onore de' quali erano ordinati. Certo è che i migliori artefici vi erano adoperati, e pareva che in nessuna cosa dovesse essere meglio riconosciuto il loro ingegno che in quelle pompe transitorie. Fra le altre feste apparecchiate in Vicenza per celebrare l'arrivo dell'imperatrice, rappresentarono l'*Edipo re* di Sofocle nel teatro Olimpico, commettendo il lavoro delle scene allo Scamozzi: il quale sfoggiò in tanta magnificenza di prospettive, di templi, di basiliche, di

palazzi, fabbriche private, con ricchi ornamenti di facciate, di nicchie, di statue e di bassirilievi che pareva vedere una grande e sontuosissima città. Chè quanto più il decimosesto secolo declinava dalle civili virtù antiche, tanto più d' ingegno e gusto antico nelle lettere e nelle arti faceva mostra. Ingegno e gusto che perderono i secoli seguenti, senza che le virtù civili recuperassero.

Fu scritto sul monumento fatto allo Scamozzi in Vicenza da un suo figliuolo adottivo, che quasi tutta l' Europa era stata ornata d' edificii scamozziani. Il che non è vero: ma è vero che innumerevoli opere condusse non solo in Venezia, Vicenza, Padova ed altri luoghi del dominio veneto, ma in più altre città d' Italia, e infino a Salisburgo fu chiamato per architettarvi con rara magnificenza il palazzo dell' arcivescovo. Ma fra gli edifizi più notabili dello Scamozzi è il teatro che, sul modello degli antichi, fece in Sabbioneta al duca Vespasiano Gonzaga, il quale dopo l' Olimpico del Palladio riuscì il più bello e sontuoso che fino allora si conoscesse. La famosa fortezza di Palma nel Friuli, il palazzo de' Ravaschieri in Genova, e il palazzo Trento in Vicenza sono parimente opere notabili dello Scamozzi. Il quale fa maraviglia come potesse attendere a tante fabbriche, e insiememente aver tempo a scrivere vasti trattati intorno alla sua arte. Imperocchè la sola *idea dell' architettura universale*, per cui dovette fare viaggi e studi immensi, sarebbe bastata per tenere occupata tutta la vita d' un uomo. E infatti la morte gl' impedì di compire gli ultimi quattro libri, e soli sei videro la luce. Dove per verità il nostro Vincenzio non apparisce così buon scrittore e sicuro precettore, com' egli era eccellente architetto e pratico esecutore. Il suo dire non è bello nè dignitoso; affoga i precetti e le massime in un

pelago di erudizione mal digesta e spesso non a proposito. Pare che in detta opera riveli più il suo cuore vano ed orgoglioso, che la sua mente, educata ai buoni principii dell' arte. Tuttavia il sesto libro, dove tratta degli ordini d' architettura (e di questo sesto libro convien fare una grande eccezione) è tenuto in sommo pregio dai maestri dell' arte, e rende chiarezza della profonda scienza dell' autore. Anzi nel trattare degli ordini architettonici dà precetti bellissimi, ch' egli poi di rado osserva. Raccomanda la sobrietà degli ornati: insegna con buone ragioni che le parti ornate degli ordini devono essere le superiori, e non le inferiori. Predica che ornare il corintio e il composito conviene: non disdice per lo ionico; ma assai parchi d' ornato si ha da essere col dorico. Ed egli poi pratica tutto al contrario: e quando non copiò il Palladio diede nel secco: e in generale riuscì minuto, oscuro, conforme e prodigo di ornare; quasi annunzio che principiava il secento: che di un poco toccò lo Scamozzi cogli anni e coll' arte. Di che fa fede il disegno del monumento di Niccolò da Ponte, doge, nella chiesa della Carità di Venezia, che fu una delle ultime cose di lui, tanto lontana dalla bella maestà delle prime sue opere.

Ma dicendo ora degli architetti del secolo XVI, se fra i veneti il Palladio e lo Scamozzi primeggiano, non è da pretermettere il nome di Giovanni da Ponte veneziano, il quale per solidità vinceva tutti; e quasi unico poteva dirsi nell' arte di restaurare e rinforzare gli edifizi; come mostrò ne' risarcimenti del palazzo ducale, dopo il terribile incendio della sala del maggior Consiglio, e dell' altra dello Squittinio; i quali eseguì con tanto giudizio e fermezza d' arte, che potè confondere coloro che, secondo il parere dello stesso Palladio, credevano inutile ogni riparazione. La così detta Tana del-

l'arsenale è pure opera del da Ponte: ed opera sua è in oltre la chiesa delle monache di Santa Croce nel Canal Grande, per quanto il maggiore e forse l'unico pregio di essa sia appunto nella solidità. Ma la maggior opera di questo architetto fu il ponte di Rialto: per il quale avevano dato disegni sontuosissimi il Palladio e lo Scamozzi: e nondimeno fu prescelto il suo, che non avendo quella sontuosità, si poteva condurre con assai minore spesa. La fabbricazione di questo ponte, diviso in cinque spazi con due ordini di dodici botteghe per ciascheduno, e tre strade, è addotto in esempio della maggiore e più ingegnosa fermezza e comodità: senza che sia privo di bellezza e di architettonica magnificenza. Robustissimo edifizio (tutto di grandi massi di pietra d'Istria) fu altresì quello delle carceri: che il ponte, volgarmente chiamato de' Sospiri, congiunge al palazzo ducale. Ultima e vasta opera di Giovanni; la quale con la maggiore solidità accoppia ogni possibile eleganza e grazia d'architettura. Eleganza e grazia che parrebbero discordare con quel luogo di antico terrore; dalla immaginazione de' poeti e de' romanzieri aggrandito, in servigio dei nemici della libertà di Venezia. Tuttavia fu fatto merito all' architetto di avere in sì cupa e spaventevole tristezza di prigione introdotta la maggior salubrità che si potesse ottenere, e che non facilmente si troverebbe nelle carceri di Stati reputati umani e civili.

Non fu la Lombardia manco feconda allora di grandi architetti: e basti che io rammenti i tre più famosi, Giacomo Barozzi, Domenico Fontana e Giacomo della Porta; i quali, meglio che in patria, si conoscono in Roma, dove la massima parte della loro vita passarono in grandi opere. Nacque il Barozzi nella piccola terra di Vignola sul modanese, onde fu sempre chiamato il Vi-

gnola, e sotto questo nome conosciuto. Da giovanetto si era dato a studiare la pittura; ma, conoscendo che in quell'arte non sarebbesi elevato molto, si volse agli studi dell'architettura, verso la quale sentiva particolare inclinazione. Tuttavia lo studio della pittura non gli fu inutile; anzi gli giovò a formarsi miglior gusto per la invenzione e disposizione degli edifizi. E valga il vero: non sono le tre arti tutte figliuole del disegno? non hanno elle comuni i principii di semplicità, eleganza, armonia e bellezza infine così nelle parti come nel tutto? Ma il pittore e lo scultore, avendo in natura continuamente presente e spiccata la immagine delle cose che dee rappresentare, e dovendo figurare non pure le inanimate, ma le animate cose, e i più riposti affetti del cuore, ricevono meglio, e con più sicurezza nella fantasia le impressioni del bello, e quindi sono più disposti a concepire l'effetto del piacere che devono produrre le arti del disegno: là dove l'architetto, essendo ristretto a figurar cosa tutta inanimata, nè avendo in natura che una generale e quasi indistinta norma di bellezza, assai facilmente è tratto a divenire un meccanico misuratore e ripetitore di cose proprie e altrui, se la sua immaginazione non è un poco eccitata da qualche idea pittoresca. In fatti ne' secoli più felici per l'architettura, non furono puri architetti, e sempre con la pittura o colla scultura, e spesso ancora con tutte e due affratellarono la loro arte.

Datosi adunque il Vignola allo studio dell'architettura, non fu contento di apprendere quell'arte solamente ne' libri di Vitruvio, ma andò a Roma per conoscere e disegnare le fabbriche antiche: e da Roma passò in Francia, tiratovi dal Primaticcio, che era venuto a raccogliere antichità per il re Francesco. Dopo due anni rimpatriato e fermatosi in Bologna, fece un bel disegno

per la facciata di San Petronio, e un altro per la facciata de' Banchi, dove meglio dimostrò il suo valore nell'arte. Ma l' opera più utile, anzi la più utile e lodevole impresa che allora fosse fatta, fu il Canale del Navilio; di cui mal rimunerato abbandonò Bologna, e ito a Piacenza, fece il disegno del palazzo ducale, lasciando la cura dell' esecuzione al suo figliuolo Giacinto.

Ma la città di Roma, che per la seconda volta l'accoglieva, doveva essere il campo della sua gloria. Presentato dal Vasari a papa Giulio III, questi che l'aveva conosciuto in Bologna, lo dichiarò suo architetto, e come quel papa inclinava al molle e splendido vivere, tenne il Vignola lungamente occupato ne' lavori della sua villa, che d' ingegnose fontane ed altri abbellimenti fu arricchita. Afferma il Vasari che, non ostante la molta fatica durata, ne fu dal papa mal ricompensato; e trovò migliore e più splendida protezione nel cardinale Alessandro Farnese, che in parecchie e grandi fabbriche l' adoperò, le quali per altro nulla sono in paragone del famoso palazzo di Caprarola, fatto d' ordine dello stesso cardinale. Il quale scegliendo quel solitario e alpestre luogo, par che avesse in animo di crearsi piuttosto un fortissimo e inespugnabile asilo da riparare in caso di grandi avversità, che un giocondo e agevole ricetto di amena campagna. E si vede che l'architetto intese bene la intenzione del porporato, dacchè diede alla fabbrica (di forma pentagona, fiancheggiata da cinque bastioni) tutto l'aspetto di una fortezza che s' eleva sulla schiena d' un colle, con intorno molti scogli che fanno una specie di gola. Non per questo l' opera fu senza abbondanza di bellissimi ornamenti: anzi con quella fierezza militare è congiunta tutta la possibile magnificenza d' un regio edifizio. Cui non è forestiero che non voglia visitare, andando a Roma: e non è forestiero che, visitandolo,

non provi che ogni espettazione è vinta dalla vista dell'opera. Per la quale il piccolo ed oscuro villaggio di Caprarola acquistò più nome che molte altre città grandi non avevano; ed il Barozzi salì in tanta riputazione, che, essendo morto Michelangelo, fu posto architetto di San Pietro, dove eresse quelle due leggiadrissime cupole laterali; e se la vecchiaia e l'amore che Giacomo aveva per Roma, non l'avesse ritenuto, sarebbe stata a lui data a fare da Filippo II re di Spagna la immensa fabbrica dell' Escuriale.

Egli provvide alla sua fama non solo colle fabbriche condotte in Roma, ma ancora cogli scritti che, come dice il Milizia, divennero e continuarono ad essere *l'abbiccì* degli architetti: se bene non abbiamo di chiaro, se più vantaggio o danno ne ritraessero: non che in quel trattato *de' cinque ordini d'architettura* non sia da ammirare il profondo ingegno di Giacomo nell' insegnare con facile regola ad aggrandire e sminuire secondo gli spazii e i luoghi i cinque ordini architettonici; ma, avendo ridotta l'arte a maniera, fu cagione che le sue regole a poco a poco divennero tante pastoie all' ingegno degli architetti; che in fine non vedevano con altri occhi che con quelli del Vignola. Nè la cosa poteva andare altrimenti: imperocchè in ogni arte o disciplina i così detti sistemi, mentre danno fama e anche merito a quelli che li creano, riescono poi a carico di tutti gli altri; che, non avendo ingegno per farne acconcio uso, divengono schiavi d' un' autorità accreditata dal tempo. Si nota ordinariamente, ed è naturalissimo, che il creatore d' una dottrina, com' è stato capace di trovare e dettar canoni, così è atto a variarli e modificarli nell' uso; ma i seguaci, mancando di questa virtù, non aggiungono mai la perfezione. In effetto, da che l' architettura fu ridotta a dottrina, andò sempre declinando:

nè è sperabile che si rialzi fino che gli architetti non avranno in mano che il libro del Vignola, e trascureranno di studiar l'arte ne' più nobili edifizi antichi, come lo stesso Vignola ha praticato. Al quale, non dubitiamo affermare, che l'architettura ha maggiori obblighi per le fabbriche che innalzò, che per le leggi che dettò: imperocchè, dove queste partorirono una specie di tirannia nell'arte, che dura ancora, quelle diedero grandissimo splendore e grandezza alle città: e mostrarono, se il nostro giudicare non erra, che il Vignola ebbe sopra ogni altro architetto coetaneo disposizioni alla gagliarda e grandiosa architettura, senza che restasse indietro ad alcun altro nel secondare il piacere del secolo, che amava la gentilezza degli ornamenti. E volendo istituire un paragone fra lui, il Palladio e lo Scamozzi, si potrebbe forse dire che nel Vignola prevale la grandiosità, nel Palladio la grazia e nello Scamozzi la diligenza. Ma tutti e tre non fecero che riprodurre quasi fedelmente gli ordini degli antichi.

Passiamo ora a dire di Giacomo Fontana, il quale dal lago di Como, dove nacque, andato a Roma giovanissimo, si acquistò fama di grande architetto sotto il pontificato di Sisto V, per l'innalzamento in piazza di San Pietro dell'Obelisco di granito rosso, l'unico rimaso intero fra i molti che gli antichi avevano d'Egitto portato a Roma. E mentre a quegli era bastato l'ingegno e l'animo per tagliarli, e da lontanissimi paesi trasportarli senza difficoltà insuperabili, (e poi osiamo noi oggi metterci innanzi agli antichi nella cognizione delle cose meccaniche) reputavasi in quel tempo impresa non che difficile, impossibile a condurre senza pericolo. Onde d'ogni parte furono chiamati architetti, ingegneri e matematici, perchè si consultassero nel modo di riuscire senza fallo nell'opera. Ma tutti vinse il Fontana; e pre-

sentato il suo modello al papa, lo persuase a fare a lui solo condurre la superbissima impresa, sottoponendosi al pericolo della testa s'ella fallisse. Con questa condizione consentì il terribile pontefice; e il povero Fontana colle forche a vista, si mise all'opera, che riuscì felicissima. Chi era avvezzo a tener continuamente le forche ritte per terrore de' baroni romani che la città turbavano, e dei tanti ladroni che le campagne infestavano, non seppe sdimenticarle nè pure in uno esperimento pacifico di valore artistico. Esempio della condizione di que' tempi, e del contrasto notabile fra le arti che recavano gentilezza e magnificenza, e i costumi che spiravano ferocia e rozzezza.

Grande letizia fece la città per lo innalzamento del sopraddetto obelisco: e il papa n'ebbe tanta soddisfazione, che fece coniare due medaglie in onore dell'architetto; fece incidere il suo nome nella base dell'obelisco; e in fine creollo nobile romano, e fregiollo dell'ordine dello Spron d'oro. Nè la soddisfazione di Sisto apparve solamente nell'onorare l'ingegnoso architetto, ma fu altresì manifesta nel volere che altri tre obelischi tosto s'innalzassero, uno in piazza del Popolo, uno in Santa Maria Maggiore, e un terzo in San Giovanni Laterano. I quali se non hanno quella importanza religiosa ed utilità astronomica che avevano presso gli antichi, servono di grandissimo ornamento alle città, e rimangono sempre monumenti maravigliosi della egiziana grandezza.

Ma delle fabbriche del Fontana è tempo che facciamo un cenno. Le quali furono tante e di sì gran mole, che fa maraviglia com'egli potesse a tutte sopravvedere. La facciata di San Giovanni Laterano, che è verso Santa Maria Maggiore coll'annesso palazzo pontificio; il così detto santuario della Scala Santa; la Biblioteca Vaticana, per la quale fu guasta una delle più belle opere di Bra-

mante, e quel pezzo di palagio che guarda la piazza di San Pietro e la città, e che maggiormente torreggia in quell'ammasso di fabbriche di diversi tempi, che formano il palazzo Vaticano; la edificazione del palazzo Quirinale, e lo slargamento della piazza col trasporto dei due famosissimi colossi, che giacevano nelle terme di Costantino; il risarcimento delle antiche colonne Traiana ed Antonina; l'ospedale de' mendicanti a ponte Sisto; la gran fontana di Terni ed altre diverse opere furono quasi a un tempo, e senza interruzione alcuna, allogate al Fontana da papa Sisto, che, secondo quella sua impetuosa natura, avrebbe voluto con un cenno rifabbricar Roma: non so se per amore che egli avesse alle arti, ma certamente per una forte ambizione di essere celebrato. La quale, quanto più da cardinale aveva raffrenata sotto la ruvida scorza dell' umiltà e della modestia religiosa, tanto più altera fece sentire da papa: e sperò di far passare alla posterità il suo nome glorioso e temuto. E per verità gli assassini e i banditi, di cui era pieno lo Stato, ebbero in Sisto un fermo e risoluto gastigatore. Nè alle arti mancò valevole e generosa protezione. Ma le arti avevano già cominciato a manifestamente corrompersi: e l'architettura nelle opere del Fontana (d'altra parte ammirabile come il più gran meccanico di quel secolo) aveva aperto l'adito al secento: voglio dire a que' capricci e licenze, che sformando gli ordini antichi, empivano le fabbriche di goffe modanature, di sproporzionate cornici, d'incartocciati rilievi, e d'una confusa ricchezza di triglifi, di dentelli, di fregi, e di altre deformità, che ogni semplice e maestosa bellezza cacciavano in fondo.

Gli ultimi anni del Fontana, che lungamente visse, furono in Napoli: dove, fuggendo le persecuzioni di papa Clemente VIII, fu accolto dal vicerè Miranda, e di-

chiarato architetto regio e ingegnere maggiore del regno; col quale ufficio attese a più opere pubbliche. Nel 1592 allacciò diverse acque che sorgevano in Terra di Lavoro, e dal Sarno condusse l'acqua alla Torre della Nunziata per comodità dei molini di Napoli. Incominciò poi la strada di Chiaia sulla riva del mare, e drizzò quella di Santa Lucia. In oltre spianò la piazza di Castel Nuovo, e vi fece la fontana detta Medina, la più ricca che sia in Napoli. Finalmente (e questa è la più grand' opera che ei conducesse in Napoli) pose mano sotto il vicerè Ante di Lemos, alla fabbricazione del palazzo reale. Il quale non fu condotto secondo il modello del Fontana che nella parte esterna (che certo è una delle più notabili cose d'architettura ch' abbia quella città): e la parte interna fu eseguita con altro disegno, e tutto difforme e sproporzionato: massime nella scala tragrande, da cui sembra che il palazzo voglia fuggire.

Il Fontana ebbe un figliuolo, per nome Giulio Cesare, e un fratello per nome Giovanni, i quali furono anch' essi architetti ed ingegneri, e meritano una qualche menzione. Il primo, che fu anche cavaliere (cominciava già questo titolo a prodigarsi) disegnò varie fabbriche in Napoli; di cui la più notabile, senza essere molto commendabile, è lo Studio. Il Milizia la paragona ad *un budello lunghissimo e basso, con un padiglione in mezzo spropositatamente alto rispetto alle ali laterali.* Nè biasima meno, e con ragione, *la decorazione goffa e scorretta*. Così l' architettura andava ogni dì peggiorando.

Giovanni Fontana che aveva aiutato il suo fratello Domenico, ed era stato anche architetto di San Pietro, se non può essere nè pur egli molto commendato come architetto, è degno di grandissime lodi come idraulico. Purgò il Tevere a Ostia; regolò il corso al Velino, che

da tempo antichissimo era stato seme di guerra fra'Ternani e quei di Narni; trasportò acque a Civitavecchia ed a Velletri; condusse l'acqua Algida a Frascati per delizioso abbellimento della villa pontificia. Rifece gli antichi acquedotti d'Augusto, per raccogliervi le acque di Bracciano, e farle cascare in cinque bocche, che paion fiumi, sopra San Pietro in Montorio dirimpetto a strada Giulia. Condusse acque a Recanati e a Loreto; e finalmente fu mandato a Ferrara ed a Ravenna per provvedere alle riparazioni del Po che quelle provincie desolava. Tutto questo diede fama immortale a Giovanni, che per le poche e cattive cose d'architettura non sarebbe stato rammentato. Ben si vedeva, che, mentre le arti si guastavano ogni dì maggiormente, le scienze fisiche e meccaniche cominciavano a prendere un seggio d'onore in Italia, e a creare quella gloria che doveva essere il solo e particolar fregio del secolo decimo settimo. Ma non ci dipartiamo dagli artisti che fiorirono sul finire del cinquecento, e furono quasi l'anello di congiunzione de' due secoli: imperocchè, come altrove notammo, gl'ingegni che si formano sul finire d'un secolo e il cominciare di un altro, non hanno mai qualità distinta e spiccata, e servono maggiormente a dimostrare quel passaggio che così le lettere come le arti fanno dal buono al cattivo, e dal cattivo al buono nelle successive generazioni.

Giacomo della Porta milanese, che studiò l'arte sotto il Vignola e divenne architetto di San Pietro al tempo di Sisto V, fu quello prescelto in compagnia del Fontana a voltare la cupola secondo il modello di Michelangelo. Nè per quanto fusse immenso il merito di quella invenzione, non era di poca importanza la esecuzione, e son certo che se il Buonarroti s'avesse potuto condurre cogli anni a vederla, sarebbesi con se stesso rallegrato,

che la sua opera fosse venuta alle mani di due architetti che, se erano traviati nel gusto dell'arte, avevano però scienza e pratica grandissima per soddisfare ai maggiori bisogni della migliore costruzione.

Giacomo della Porta fu anche adoperato in proseguire la fabbrica del Campidoglio secondo il disegno dello stesso Michelangelo: e fu altresì a lui affidato il proseguimento della chiesa del Gesù in Roma: la quale eziandio rammenta l'innalzamento della famosa Compagnia. Imperocchè uno dei primi e dei principali proteggitori e fautori de'novelli padri fu il cardinale Alessandro Farnese nipote del papa: il quale, volendo dar loro una solenne e durevole testimonianza della sua venerazione, fece nel 1575 col disegno del Vignola edificare sulle rovine di due piccole chiese una grande e sontuosa che, intitolandosi nel nome stesso della Compagnia, dovesse di lei per ogni parte riescir degna. E certo non si può se non ammirare e lodar molto la buona proporzione della pianta, formante una croce latina, con cappelle sfondate. Così Giacomo della Porta, allievo del Barozzi, e succedutogli in quell'opera, avesse eseguito fedelmente il suo disegno! Ma egli volle fare di suo arbitrio, e non fece che dimostrare qual notabile passo verso la corruzione aveva fatto l'arte dell'architettura dal maestro al discepolo. Gli ori, i marmi, gli stucchi, le sculture, e in fine tutta quella profusione di ornamenti (onde la chiesa del Gesù vince di lusso ogni altra forse della cristianità) hanno servito meglio a far testimonianza della sempre crescente e ambiziosa ricchezza de'gesuiti che a nascondere il cattivo gusto dell'architetto e il suo errore di voltare quella cupola ottagona senza grazia e troppo bassa e meschina rispetto alla circonferenza; e finalmente di condurre quella facciata (a doppio ordine corintio) niente rispondente alla gran-

dezza e ricchezza interna, e sol pregevole per essere tutta di travertini coperta. Destino di Roma che tante e immense chiese si principiassero, ovvero si terminassero quando l'arte era in sul cammino del pervertimento.

Con gli stessi abusi Giacomo condusse la facciata della chiesa di San Luigi de'Francesi, e quelle della Madonna de'Monti e di Santa Maria in Via; e quantunque ne' palazzi Serlupi Gottofredi, nel Niccolini e nel Mariscotti si portasse meglio che nelle chiese, pure ancora in questi, e ne' tanti disegni di fontane, delle quali è piena Roma, abusò spesso l'arte, e la tirò nel triviale e nell'ammanierato. Tuttavia non si potrebbe negare a questo architetto un degno seggio nella storia dell'arte, e rimarrà un bel monumento di vago ed elegante ingegno la villa Aldobrandini in Frascati, da lui disegnata ed a ragione chiamata Belvedere.

Qual fosse l'architettura toscana in quel tempo mostrano le fabbriche del Vasari, dell'Ammannati e del Buontalenti; il primo de' quali fu architetto e pittore, oltre alla impareggiabil gloria di scrivere le vite degli artefici e le cose dell' arte. Architetto e scultore fu il secondo, e le due arti altresì accoppiò il terzo. Giorgio Vasari nato in Arezzo e condotto da giovanetto a Firenze dal cardinal Passerini, trovò continuata protezione e favore nella famiglia de' Medici infino che poi Cosimo I, assicurato egli del potere, assicurò all' affezionato artista quella fortuna che maggiore può dare principe assoluto e ambiziosissimo. Se il Vasari fosse a parte dei disonesti piaceri di Cosimo, non sapremmo nè vorremmo dire. Ben possiamo e vogliamo dire che la famigliarità dei principi verso gli artefici (che era pure un debole resto delle antiche usanze di repubblica) partoriva allora un effetto del tutto contrario a quello dell' antecedente

secolo. Conciossiachè nel quattrocento il favore principesco, massime de' medicei, non segregava gli artefici dal popolo, anzi serviva a rendere favorevole al principato la opinione delle genti. Ma sul finire del cinquecento, quando la potenza assoluta fu reputata necessità pubblica, la stessa magnificenza divenne superbia, e in cambio di usare i principi nelle botteghe degli artisti, frequentavano gli artisti le case de' principi; e, allontanandosi così a poco a poco dalle conversazioni ed usi del popolo, si abituavano a quella cortigianeria che, abbassando da una parte il loro ingegno, iva miseramente gonfiando il loro cuore di ambizioni e d'invidie. Quindi il più fortunato artefice era quello che più avesse saputo conquistare la grazia del principe: e se ancora nelle repubbliche il così detto favore qualche volta trova la via, ne' principati e' signoreggia. Vorremo credere essere qualche esagerazione ne' racconti che fa il Cellini negli ultimi capitoli della sua gustosissima vita. Ma egli è certo che Cosimo I, assai più che da liberale e generoso uomo, protesse le arti da quel principe ambizioso e avaro ch' egli era. Conciossiachè prevalendosi (ed era anche facile) della universale abbiezione degli animi, trovò il modo di mercanteggiare gli onori come a nessuno era mai riuscito, vendendogli a carissimi prezzi che la sua ricchezza smisuratamente accrebbero, e in essa maggiormente si affortificò. Ben colla mercatura cominciò ad aggrandirsi la sua famiglia: egli recò quest' arte ad una eccellenza mirabile: e resterà monumento della maggior destrezza d' un re la istituzione (che il Botta non so perchè chiami pazzia) de' cavalieri di San Stefano: per la quale la vana ambizione de' privati arricchiva e consolidava la non vana ambizione del più astuto de' principi, che nell'arte di regnare aveva saputo vincere Carlo V. Per tanto nel promuovere l'opera

delle arti voleva Cosimo che servissero più le grazie del principe che le ricchezze, e se pur doveva largheggiare, voleva farlo non con quegli artefici che più merito nell'arte avessero dimostrato, ma sì bene con quelli che più nell'abbiezione di adorarlo e di secondarlo si fossero abbassati. Quindi fu a lui accettissimo il Vasari, devoto sempre alla sua famiglia, devotissimo a lui, e grande e continuo encomiatore delle principesche glorie. Accetto e ben remunerato fu il Bandinello che aveva servito di spia ad Alessandro primo duca; poscia in Roma servì i cardinali esecutori del testamento di Clemente VII con sì laida adulazione che ne fu scandolezzato lo stesso Vasari, non secondo ad alcuno in adular principi. E chi poteva vedere senza stomaco, in quel quadro di bassorilievo che doveva andare nei sepolcri di Leone e Clemente, deificati que' due pontefici, e posti in più onorato luogo che i primi padri e fondatori della religione di Cristo? Finalmente entrato Baccio ai servigi di Cosimo in Firenze, stette con quel principe come può o sa un uomo invidioso e invecchiato nelle malvagie arti della corte. Già fin dal tempo di papa Leone aveva dato prova della invida e maldicente natura con quella dispettosa guerra che fece in Loreto alla virtù di Jacopo Sansovino, e poi sotto Clemente coi superbi e ingiuriosi portamenti verso il Lombardi, il Montorsoli, e lo stesso Michelangelo; e, sebbene Baccio poco o nulla riuscisse nelle cose della pittura e dell'architettura, pure a quelle con dispetto suo volle attendere per far dispetto agli altri, e carpirsi con male arti le commissioni. In corte di Cosimo crebbegli colla vecchiaia il maligno spirito. Ma ivi trovò un terribile avversario in Benvenuto Cellini; il quale aveva sortito dalla natura quell'ardente anima che allora non ci voleva; imperocchè, sebbene anch' egli si piegasse a servire e piaggiare i grandi, (ed

era il tempo della servitù e della cortigianeria) pure di tratto in tratto e suo mal grado lampeggiavano i liberi e tremendi spiriti: nè provocato da chicchessia, sapeva ritenere quelle ire odiose alle corti. Diede di sodomita al Bandinello sugli occhi di Cosimo, e Cosimo, o per gusto ch' egli pigliasse a quelle facete accapigliature, o per affettare dimestichezza cogli artefici, mostrò di non adontarsene: ma io credo che di così fatti ardiri non contribuirono poco perchè il povero Cellini non godesse molto i vantaggi della grazia cosimesca, e restasse sempre mal soddisfatto dei premii alle sue fatiche; mentre che il suo avversario Bandinello fu due volte cavaliere; il qual grado, ignoto alle età antecedenti, altri artefici ebbero allora; cavaliere fu il Vasari, l' Ammannati, il Salviati ed altri molti. Ma quanto più crescevano in numero i cavalieri artefici, tanto meno il loro animo si sollevava alla sublime grandezza dell' arte; e pareva che gli onori (cosa ben diversa dall' onore) rimpiccolissero e infievolissero il loro ingegno. Dicono che il principato mediceo arricchì la Toscana e Firenze specialmente di opere e di monumenti. Egli è vero. Ma erra davvero chi crede che il detto principato fu all' arte favorevole: anzi per quella stessa via, onde cercava di giovarla, la conduceva a poco a poco in rovina; dacchè, accarezzando e beneficando gli artefici, e colle lusinghe della corte affascinandoli, cacciava del loro animo ogni alto e magnanimo pensiero, per annestarvi bassi e servili affetti, i quali (imbrigliato l' ingegno, poichè il cuore era in catene) bisognava che si manifestassero nell'opere.

Ma Cosimo I fu il fondatore dell' Accademia delle Belle Arti in Firenze. Ancor ciò è vero; ma nieghi chi può, che la istituzione accademica anzi non servisse per incappare maggiormente l' ingegno degli artisti, cui per sollevarlo alla maggior grandezza riuscivano così

bene le umili e non punto ambiziose botteghe dei secoli antecedenti? Prego il lettore a volersi per un momento condurre nella così detta piazza della Signoria, e rivolgere la sua attenzione agli edifizii che l'adornano. Chi non direbbe che la fabbrica degli Uffizi, la principal opera d' architettura del Vasari, fatta per commissione di Cosimo, e con intendimento di riunirvi tutti gli uffici pubblici, non sia e di mole e di splendida magnificenza onoratissimo monumento? Chi oserebbe oggi, non che fare, immaginar solamente quella nobile ed ingegnosa architettura e tanto solida che nonostante il posare in falso della facciata intorno, si è potuto susseguentemente aggiungere un altro piano sopra (destinato dall'architetto ad uso di loggia) e caricarlo di statue? E nondimeno se dagli Uffizi si volge lo sguardo al prossimo palazzo de' Signori e alla prossima Loggia de' Lanzi, terribili monumenti di grandezza e fierezza repubblicana, l'opera del Vasari par come raumiliarsi al paragone, e mostrare la differenza dei tempi, e il potere che questi esercitano sulle arti e segnatamente sull'architettura. Nè altro mostrano i lavori che lo stesso Vasari d'ordine di Cosimo fece nel Palazzo Vecchio, quando nel 1540 dal palazzo di via Larga vi si trasferì, a fine d'impossessarsi anche del luogo della Signoria. Non senza molta fatica l'architetto il ridusse in quella forma che oggi vediamo, innalzando la così detta sala dei cinquecento, abbellendo l'edifizio di nuove scale e stanze, e in fine costruendo quel famoso corridore, per il quale dalla Signoria si va fino al palazzo de' Pitti, attraversando gli Uffizi.

Le stesse considerazioni che abbiamo fatto intorno alle fabbriche del Vasari, vengono in acconcio per quelle dell' Ammannati. Quando Cosimo I in nome di sua moglie D. Eleonora di Toledo comperò il palazzo de' Pitti, per esser precipitata in basso la fortuna di quella fami-

glia, primo suo pensiero fu di continuarlo, e ne die' la commissione all'Ammannati che oltre a varii e sontuosi appartamenti, vi costruì il gran cortile a tre ordini d'architettura, cioè dorico, ionico e corintio; i quali, quantunque di bugnati conducesse, affinchè non dovessero scordare colla facciata esterna, pure pose ogni studio per ingentilire ed ornare quel genere rustico, e non punto confacevole ad una molle reggia, qual era la medicea. Nè la gentilezza è scompagnata dalla solidità: anzi fu questo un pregio dell'Ammannati di riunire l'una e l'altra cosa; di che può far fede il palazzo Giugni in via degli Alfani, e più ancora il vaghissimo ponte di Santa Trinita rifatto a spese pubbliche dopo la terribile inondazione del 1557; il quale quanto è più leggiero in apparenza, tanto è più solido in realtà. Opera ammirata dai maestri dell'arte e da ogni colta persona: e non a torto detto dal Milizia il *più bello da che si è rimessa la buona architettura.* Chiamato in Roma l'Ammannati fece il disegno del collegio romano de' PP. Gesuiti che in processo di tempo fu tutto alterato, non restando di Bartolommeo che il cortile e la facciata, che certo non fa molto onore al gusto e intelligenza dell'architetto fiorentino, come nè pure gli fa molto onore il cortile e facciata del palazzo oggi Ruspoli nella via del corso: e tutto serve a confermare il principio dello scadimento dell'arte.

Il quale si fa non meno manifesto nelle opere di Bernardo Buontalenti; che amò assai le bizzarrie e le stravaganze, come quei frontespizi rotti e rovesciati a guisa di corna, e di cui soleva ornare quasi tutti gl'interni degli edifizi. Tutta volta non sono senza gran pregio le sue fabbriche; e una certa vaga semplicità (non ostante i difetti di proporzione) mostra l'aspetto di quel palazzo (prima abitato dalle guardie del principe, ed

oggi ridotto ad uso di dogana) che il granduca Francesco I fece edificare dietro San Marco per onore del luogo, dove Lorenzo il Magnifico aveva dato asilo nobilissimo alle arti e alle lettere. Maggiore ingegno per avventura mostrò il Buontalenti nel far argini, ponti, fortificazioni, ripari, macchine e cose simili, onde ebbe l'uffizio d'ingegnere di tutta la Toscana, dove non è parte in cui egli non facesse qualche lavoro. Ma il maggiore o migliore ingegno di Bernardo fu nei teatri, nelle prospettive, nelle invenzioni di feste così sacre come profane, e infine in tutte quelle cose che servivano ogni dì più a rallegrare con nuovi e straordinari spettacoli la corte medicea. La quale quanto più in sozzure abominevoli e infami delitti si avvolgeva, tanto maggiormente si abbandonava a pubbliche gioie; e il popolo corrotto vi pigliava parte, e gongolando sdimenticava le brutture di principi pubblicamente e ferocemente adulteri; che non si vergognavano di celebrare e festeggiare come azioni illustri le più disoneste impudicizie. Veramente se qualcuno dubitasse che i vizi dei tempi non si rinnovellano, bisogna che se ne accerti guardando quelle corti; e se è lecito con le grandi città ragguagliare le piccole, certo Firenze è viva immagine di Roma antica; imperocchè, non dicendo delle discordie e fazioni cittadine fra la plebe e i grandi, il vecchio Cosimo e il nipote Lorenzo furono per la repubblica fiorentina quel che Cesare ed Augusto per la romana. In Cosimo I rinacque Tiberio, e i successori dell'uno non furono molto diversi dai successori del secondo, se pure differenza non era che gl'imperatori romani, ancorchè in realtà fussino assoluti e tirannici, tuttavia in apparenza mantenevano sempre un'immagine di repubblica: segno manifesto che la corruzione e viltà pubblica non erano giunte appo gli antichi a quel segno che videro i tempi,

ne' quali la tirannide assoluta non ebbe più bisogno di alcuna maschera.

Il Buontalenti adunque fu adoperato con miglior successo di ogni altro nelle sopraddette feste e rappresentazioni, e il suo nome andò alle stelle quando nel 1585, per commissione del granduca Francesco, eresse il vastissimo teatro mediceo (una porzione del quale oggi è sala criminale) e compose ed ordinò le scene per rappresentarvi con ogni sontuosità la commedia dell'*Amico Fido* scritta da Giovanni Bardi nell'occasione delle nozze di Virginia de'Medici, figliuola di Cosimo, con Cesare d'Este. Similmente non ebbe pari Bernardo nel ridurre e ornar ville, empiendole di macchine ingegnose, di giuochi d'acque, di fontane, di grotte, di verzure ed altre regie delizie; di che fan fede quelle di Castello, della Petraia, e del Giardino Boboli, disegnato dal Tribolo, e molto aggrandito e abbellito dal Buontalenti. Vero architetto da reggie e da voluttuose e svagate reggie era Bernardo, e però in tanta grazia ed estimazione del granduca Francesco; che spesso agli spettacoli così diurni come notturni lo conduceva seco in carrozza: e si noti che allora principiava ad esser cosa rara e singolare onore che un sovrano portasse in carrozza un artista pubblicamente. Conciossiachè Francesco, in corpo e in anima spagnuolo, aveva spento ancora quel resto di liberal dimestichezza che Cosimo in mezzo alle inflessibili durezze d'una volontà assoluta ed arbitraria mantenne col popolo; e se le lascivie nol tiravano ad abbassarsi, non con altri usava che co' nobili; e sempre le porte del palagio tenne chiuse alla minuta gente; insomma fu senza maschera superbo e cattivo, e senza prudenza si accostò alla parte di Spagna, e di quella si fece ligio e sostenitore.

Tornando al Buontalenti, non credo che consigliasse

bene il Granduca a ridurre per uso di Galleria pubblica la gran loggia che era sopra la fabbrica degli Uffizii: massime dovendola empire di statue, e mettervi un peso non considerato dall'architetto. Ma devesi all'ingegno e alla cura di Bernardo, essere stato il primo a raccogliere e disporre quella inestimabile ricchezza, onor di Firenze e maraviglia del mondo. Fu il Buontalenti sollazzevole uomo, e vago di spendere e di godere. Nel tempo stesso ebbe amore alla virtù e compassione agl'infelici. Se in fine fu perseguitato dall'invidia, ed ebbe in vecchiaia a patire tutti gli oltraggi dell'avvérsa fortuna, non è a stupire, essendo l'ordinario fato di quelli che vivono in corte, e godono il mutabile favore de' principi.

Di altri architetti toscani e delle opere loro in quel tempo (fra le quali è degna di speciale ammirazione non ostante i difetti, la loggia di Mercato Nuovo architettata da Bernardo Tasso, e il bellissimo e maraviglioso palazzo Giacomini, oggi Larderel, opera del Dosio) non parleremo, e piuttosto faremo un cenno delle cose d'architettura in altri paesi d'Italia sul cadere del cinquecento. Fu in Perugia Galeazzo Alessi, che riescì un valente architettore, e prova non dubbia del suo valore sono i più importanti edifizi che si veggono nella sua patria. Ma la città di Genova, dove fu condotto ai servigi della repubblica, e lungamente dimorò, ha maggiori obblighi a Galeazzo: il quale per prima cosa racconciò e fortificò il porto e il molo, anzi il fece quasi di nuovo, aprendovi un bellissimo portone con colonne rustiche e nicchie che l'adornano, e con due piccoli baluardi che lo difendono, e cavandovi altresì una larga piazza per comodo dell'artiglieria: che stando a cavaliere sopra il molo, difende dentro e fuori il porto. Risarcì inoltre Galeazzo le mura della città verso il mare,

e la fabbrica del duomo facendogli la tribuna e la cupola e finalmente dirizzò la così detta strada nuova; che con persuasione e ordine dello stesso Alessi fu presto dai signori genovesi ripiena di ricchissimi e smisurati palazzi che, come ben disse un leggiadro spirito, sembrano ivi riuniti per un gran congresso di re. E per verità sebbene i detti palazzi (de' quali sono opera dell'Alessi quelli de' principi Serra, d'Imperiale Lercari, di Spinola Arquata, de' Sauli, degli Adorni, de' Pallavicini e Centurione) accennino nella disposizione degli ordini e nel gusto dell'ornare al principio del pervertimento dell'arte, pure per grandezza e magnificenza possono stare colle maggiori fabbriche d'Italia; e fanno fede quali e quante ricchezze accumulasse nelle famiglie genovesi quella fortunata repubblica, che tanta gola faceva allora a tutti i principi: e segnatamente alla Spagna, cui col pasto d'Italia cresceva ogni dì più la fame. Altre molte e sontuosissime fabbriche e villerecce delizie fece Galeazzo dentro e fuori di Genova, che lungo sarebbe descrivere; le quali, come notò il Vasari, resero senza comparazione quella città molto più magnifica e grande ch'ella non era: e da primeggiare colle più belle d'Italia.

Era talmente cresciuta la fama di Galeazzo che non solo in Italia, ma in tutta Europa suonò chiarissima. Fu chiamato a Ferrara. In Bologna fece il portone del palazzo pubblico, e nello stesso palazzo architettò la cappella. Edificò in Milano il tempio di San Vittore, il bizzarro Uditorio del Cambio, la facciata della chiesa della Beata Vergine presso San Celso, e il palazzo del duca di Terra Nova. Da Napoli e da Sicilia fu spesso Galeazzo richiesto di disegni, de' quali ne mandò in gran copia fuori. Fu fatto cavaliere dal re di Portogallo; e fu altresì di onori e di ricchezze colmato dal re di Spagna. Pio V

in Roma l'onorò anch'egli e premiò. Ma nessun onore e premio fu sì caro all' Alessi quánto quello che gli fece la sua patria, ammettendolo al collegio, allora assai nobile, della mercatura.

Genova sul finire del secolo decimosesto era una delle città d'Italia che colle sue ricchezze dava maggiormente da fare agli architetti. Oltre all' Alessi, vi lavorarono molto i tre Lombardi, Andrea Vanone, Rocco Pennone e Giovan Battista Castello; il primo de' quali, fra le altre cose, edificò il gagliardissimo palazzo del Doge; il secondo fece in aggiunta alla prima Residenza del Doge un gran corpo di fabbriche con vasto portico fiancheggiato da due cortili, e un'ampia sala per le adunanze del maggior Consiglio; che furono preda delle fiamme nel lagrimevole incendio del 1777; e il terzo racconciò con assai ingegnosa e bella maniera la chiesa di San Matteo.

Pellegrino Pellegrini, detto Tibaldi, bolognese, datosi all' architettura dopo avere con terribil maniera michelangiolesca esercitato la pittura, fu fatto architetto del duomo di Milano, dove ebbe in parecchi lavori oppositore gagliardo l'altro architetto Martino Bassi milanese, e giudici il Palladio, il Vignola, il Vasari e il Bertani che diedero ragione al Bassi, e condannarono le stranezze in vero grandi del Tibaldi; il quale fece il disegno della facciata, con approvazione di San Carlo Borromeo, che è d'un gusto tra il gotico e il greco, e non interamente conforme all'edifizio che è pure una continua bizzarrissima difformità. Di un altro architetto bolognese è qui da fare onorevole menzione: di Sebastiano Serlio; assai più noto per i suoi libri d'architettura che per le sue fabbriche. Imperocchè, dove ne' primi fa mostra di molta e utile dottrina e diligenza nel recare in disegni e descrivere i migliori edifizi, nelle seconde non è di così

buon gusto come si dovrebbe aspettare da chi aveva saputo da Vitruvio e da altri desumere le più eccellenti teoriche.

L'architettura de' Napoletani non fu senza pregio sul terminare di quel secolo; e gran nome ebbe Giambatista Cavagni, maestro di quel Dionisio di Bartolommeo che fu autore della chiesa de' PP. Gerolomini, compìta nel 1597: una delle più splendide che sieno in Napoli; comecchè faccia anch' essa testimonianza che quanto più cresceva il lusso nell'arte, tanto più scemava il sano gusto. E ciò non solo nell' architettura, ma ancora e più forse nella scultura e nella pittura; sulle quali meglio che sulla maggior sorella ebbe potenza corrompitrice l' esempio di Michelangelo: il che sarà materia del seguente libro.

LIBRO DECIMOTERZO.

SOMMARIO.

Potere che ha sulla scultura e pittura l'esempio di Michelangelo. — Baccio Bandinelli e sue opere. — Benvenuto Cellini. — Sue opere e meriti. — Il frate Montorsoli e Raffaello da Montelupo. — Il Tribolo. — Giovanni della Porta Pierino da Vinci, e Gian Bologna. — L'Ammannati considerato come scultore. — Altri minori scultori, coi quali l'arte sempre più volge in basso. — Scultura in Venezia. — Opere, magistero e costumi piacevolissimi di Jacopo Sansovino. — Tommaso Lombardo, Danese Cataneo, Girolamo Campagna ed Alessandro Vittoria. — Tiziano Aspetti e Tiziano Minio, chiamato Tiziano da Padova, ed altri minori scultori veneti. — Girolamo Lombardi e suoi meriti. — Arte di coniar medaglie e d'intagliare pietre preziose; ed artefici che in detta arte maggiormente si onorano. — Imitatori di Michelangelo nell'arte della pittura. — Non è sempre vero che la perfezione delle arti dipenda dall'abbondanza delle commissioni e dei premii. — Vizi dei Michelangioleschi. — Il così detto *tirar via di pratica.* — Autorità che sull'ingegno degli artefici esercitano sul finire del 500 i letterati e gli eruditi. — Considerazioni intorno ai principali pittori di quel tempo. — Giorgio Vasari. — Nello scrivere degli artefici e delle arti è tutt'altro che nell'operare. — Esame dei suoi scritti. — Suoi dipinti e suo esempio dannoso agli artefici. — Fondazione dell'Accademia delle belle arti in Firenze, per la quale le arti deviano sempre più dalla imitazione del naturale. — Il Salviati. — Sue opere e meriti. — Il Bronzino. — Sua maniera di dipingere. — Alessandro Allori e Santi Titi; eccellenti maestri in un tempo che l'arte volge in basso; ma i loro discepoli maggiormente la travolgono nel *manierismo.* — Daniele da Vol-

terra; esame della sua maniera. — I Zuccheri, e come debba intendersi che per opera loro e degli altri artefici di quel tempo l'arte sia danneggiata. — Opere e meriti di Taddeo Zucchero. — Opere principali di Federigo. — Suoi scritti e onori avuti. — È riguardato pure il vero fondatore dell'Accademia di San Luca in Roma. — Allievi del Zucchero, molto adoperati da Gregorio XIII. — Girolamo Muziano; Raffaellino da Reggio, il Laureti siciliano, e il cav. d'Arpino. — Pittura di quel tempo nelle altre città. — Siena; e come la storia delle arti si lega colla storia politica di quel popolo. — Napoli. — Gusto michelangiolesco portato in quella città dal Vasari e da Marco di Siena. — Si confutano alcune sentenze del Vasari a carico de'pittori napoletani, e si mostra il danno che il suo esempio e quello di Marco fecero all'arte napoletana. — Scuola veneziana di pittura in quel tempo. — Opere di Tiziano, che ritraggono della maniera michelangiolesca; e varie considerazioni su questo punto. — Opere di Tiziano, che sono in Ispagna. — Onori a lui fatti da Carlo V. — Sue ultime pitture e sua morte. — Allievi di Tiziano. — Bonifazio veneziano. — Andrea Schiavone. — Tizianeschi delle provincie venete. — Damiano Mazza e Domenico Campagnola, padovani. — Gio. Battista Maganza e Giuseppe Scolari, vicentini. — Domenico Ricci, detto il Brusasorci veronese, e sue opere e merito. — Il Moretto da Brescia e Gio. Battista Moroni celebratissimo pittore di ritratti. — Il Romanino, Lattanzio Gambara, Girolamo bresciano e Girolamo Coleoni di Bergamo. — Il Tintoretto e Paolo Veronese. — Indole di questi due pittori. — Ritratto che fa il Vasari del Tintoretto, e alcune considerazioni intorno al medesimo. — Carattere del dipingere di Paolo Veronese, e suoi grandi pregi. — Pericoli per l'arte che seco porta il dipingere al modo di Paolo Veronese. — Pittura macchinosa di quel tempo, di cui sono i maggiori paladini il Tintoretto e il Caliari. — Quantità di opere di detti artefici. — Scuola del Robusti e del Caliari. — Figliuoli del secondo. — Merito dello Zelotti. — Scuola de'Bassanesi. — Jacopo da Ponte; indole di questo pittore, e pregio in che sono tenute le sue opere. — Scuola di Jacopo Bassano. — Suoi figliuoli Francesco, Leandro, Gio. Battista e Girolamo. — Stato in quel tempo della pittura lombarda. — Scuola mantovana. — Scuola modanese e parmense. — Scuola cremonese. — Il Malosso e suoi seguaci. — Scuola milanese e vercellese. — Giovan Battista della Cerva e Paolo Lomazzo. — Esame degli scritti

del Lomazzo. — Sue opere di pittura. — Bernardino Lanini, capo de' Vercellesi. — Paesisti e ricamatori lombardi.

Se nel regno delle arti belle potesse essere tirannia, bisognerebbe dire ch' ella fusse stata al tempo di Michelangelo. Non che Michèlangelo avesse in animo di tiranneggiare l' ingegno degli artefici, chè anzi soleva dire che sarebbero divenuti goffi artefici quelli che l'avessero seguitato. Ma il suo esempio in vero straordinario e potentissimo operò di tanta forza sull' animo degli artisti, e particolarmente degli scultori e de' pittori, che li ridusse in ultimo a una servitù nemica del vero e del bello. Diciamo prima degli scultori: passeremo poi a' pittori.

Baccio Bandinelli fu per età e per studi più coetaneo che seguitatore di Michelangelo; e il suo ingegno educato all' arte dietro agl' insegnamenti di Leonardo da Vinci, e alla conversazione di Francesco Rustici (oltre allo studio grandissimo che egli aveva fatto delle opere di Filippo Lippi) lo tirava ad essere artefice dilicato e naturale: di che possono far fede, e fede luminosa, le figure scolpite in stiacciatissimo rilievo nel basamento che circonda il presbiterio del duomo di Firenze; le quali sono la miglior opera che mai facesse Baccio; e mostrano nella naturalezza delle attitudini, bellezza de' panni, e ben intesa disposizione delle figure, un raro artefice, che fuori della schietta e desiderabile natura non cercava altro. Ma l' ambizione implacabile ch' egli aveva di sgarar tutti, e segnatamente Michelangelo, col quale mantenne sempre astiosissima e maligna rivalità, lo indusse ad abbracciare quella maniera che allora maggiormente si ammirava: e la voglia di fare ancor più di chi faceva troppo, lo rese ammanierato e goffo. E quantunque i motti e le satire appiccate al suo Ercole

che uccide Caco, (messo a confronto del David di Michelangelo) procedessero in gran parte dall' odio che Baccio per le sue astiose e dispettose maniere si aveva tirato addosso, pure non è che l' opera sua non fusse da biasimar molto, e non sia altresì da riguardare per uno sforzo esagerato di uno che vuol vincere un invincibile competitore; ma che in cambio, non che vincere Michelangelo, tira l' arte nel precipizio. E senza stare ad annoverare le infinite opere di Baccio (il quale non solo lavorava per fare egli, ma ancora per non lasciar fare altri) diremo ch' egli più per maligna gara che per mal disposto ingegno fu michelangiolesco con poca sua gloria, e con gran danno della statuaria. La quale forse da lui, e da lui solo allora per avventura poteva essere preservata dai servili e infelici imitatori del Buonarroti.

Benvenuto Cellini, mortal nemico ed emolo del Bandinelli, esercitò principalmente l' orificeria: e in quella fece opere sì mirabili, che nè prima nè poi si son vedute le più belle e le più preziose; e gran danno è per l' arte ch' elle fussino in materia, che la ingorda avarizia, la pessima ignoranza, e qualche volta anche il bisogno de' possessori in grandissima parte distrusse. Tutto ciò ch' egli in piccole e grandi proporzioni lavorò d' oro e d' argento e bronzo in Francia alla corte di Francesco I, sì minutamente descritto nella sua vita, fu quasi tutto fuso. In Italia, e in Firenze segnatamente, furono meglio conservati i suoi conii e i suoi argenti; de' quali qual preziosa mostra possa fare il palazzo Pitti, sa tutto il mondo. Nè solamente operò Benvenuto in orificeria come nessun altro mai, ma compose un trattato assai pregevole di quell' arte, aggiungendovi altresì un trattato anco della scultura. Veramente l' arte dell' orafo, come si esercitava in quel tempo, e quella dello scultore erano sì collegate ed affini, che quasi una sola arte si

poteva dire. Tuttavia lo statuario, che dee più specialmente e in più grandi proporzioni imprimere le sue invenzioni nel marmo o nel bronzo, tiene un seggio distinto e superiore a tutti gli altri esercizii dello scolpire e del modellare. In fatti lo stesso Benvenuto nella sua vita confessa che, dopo aver fatto stupire il mondo colle sue medaglie, co' suoi smalti, co' tanti e diversi vasellami, e con le legature bellissime e ingegnosissime di ogni sorta di gioie (di cui re, papi, cardinali e principi, così grandi come piccoli, furono avidissimi,) non gli pareva di aver per anco acquistato la somma gloria che l'alto suo ingegno gli faceva ripromettere dal fare qualche statua; e la statua fu il famoso Perseo di bronzo, che si vede in piazza della Signoria sotto la loggia de' Lanzi in Firenze; della quale il Vasari (che non era punto amico al Cellini, ma che ad ognuno rendeva il giusto merito) dice ch' ella *fu condotta, con quanto studio e diligenza si può maggiore, a perfezione, maravigliandosi che, essendosi Benvenuto esercitato tanti anni in far figure piccole, conducesse poi a tanta eccellenza una statua così grande.* Nè di perfezione eccellente è priva certo quell' opera, e mostra a un tratto e la prontezza dell' ingegno di Benvenuto nel darle quella mossa di spiritosa risoluzione, e la sua pratica nelle cose del disegno e del getto. Tuttavia avrebbe il celebre scultore servito meglio alle qualità del soggetto e ai desiderii dell' arte, se nel fare quella figura avesse voluto muscoleggiar meno, e meno ostentare le forme di Ercole, che non benissimo rispondono alla natura dell' eroe ch' ei rappresenta, e alla grandezza della statua, onde qualcuno non dubitò a prima giunta di appuntarla d' un po' di goffezza. Il che se pure è giusto rimprovero, bisogna dire che il vizio stia nella sopraddetta voglia di esagerare la natura per far pompa di scienza anatomica.

Ma ancora Benvenuto soggiacque alla forza che allora dominava nel regno dell'arte: e bisogna dire che quella forza fosse invincibile, dacchè esso, giudicando nella sua vita delle cose di Michelangelo, si pregiava di affermare, che le prime di quel grand'uomo, cioè quelle ritratte dalla viva natura, sono le perfette, e le sole imitabili e imitate con profitto da tutti gli artefici. Come il Perseo fu la maggior opera di bronzo che condusse il Cellini, così il crocifisso, tutto tondo e grande quanto il vivo (il quale oggi si vede nell'Escuriale a Madrid), è la maggior opera di marmo ch'egli fece; che al Vasari parve la più degna scultura di quei tempi, e da non potersi tanto lodare che basti. Così dicendo, lo storico rendeva a un tempo giustizia al merito, e faceva nobilissima vendetta di chi non restava mai di pungerlo con motti amari. Torno anche qui a rigettare la sentenza di coloro che dicono il Vasari astioso e parziale storico. A me pare che non fu mai al mondo nè il più giusto, nè il più imparziale; e infinitamente mi maraviglio come a lui sia stata data e confermata cotale accusa.

Il frate Montorsoli, che fu discepolo di Michelangelo, e l'aiutò nel lavoro dei sepolcri Medicei, e Raffaello da Montelupo, anch'egli allievo ed aiuto del Buonarroti, si somigliano così fra loro, che mostrano come amendue ciecamente seguitavano l'esempio del maestro, e dietro quello, quanto più cercavano la grandezza dell'arte, tanto meno l'aggiungevano; sicchè le loro statue di S. Cosimo e di S. Damiano, per non dire di altre opere, mostrano nei triti e avviluppati panneggiamenti, e nelle alquanto affettate espressioni, che la profezia del Buonarroti fatta ai suoi seguaci principiava ad avverarsi.

Niccolò, detto il Tribolo, fu gentile scultore: di che fan fede le cose con tanta grazia e semplicità scolpite in Bologna intorno alle porte di S. Petronio. Nè il pregio

di semplicità graziosa perdette del tutto quando di poi anch' egli di compagnia col frate e con Raffaello si diede in S. Lorenzo ad aiutare e seguitare Michelangelo. Vero è che, quando i Medici ebbero l' assoluto dominio di Firenze, e non pensarono che alle delizie e alle superbie del principato, il Tribolo, come tutti i più celebri artefici, fu quasi sempre adoperato in feste, apparati, ornamenti di ville ed altre principesche splendidezze. Il Vasari descrive minutamente i modelli che il Tribolo aveva fatto per rendere a Cosimo I la villa di Castello la più magnifica e amena che mai possedesse principe. Ma prima mancò l' artista che quelli fussono mandati ad esecuzione; imperocchè quanto più il Tribolo da fanciullo s' era mostrato vivo e molto fiero; onde si acquistò il nome di Tribolo; tanto meno da uomo ebbe di risoluzione e di attività nelle faccende; oltre di che le molte cose che gli erano date a fare, il rendevano insufficiente a compir l' opere. Fu il Tribolo de' più amati da Cosimo, e le occasioni per affezionarselo non gli mancarono. Splendidissima fu quella delle nozze del Duca colla figliuola del vicerè di Napoli, in cui fece un bellissimo arco trionfale alla porta al Prato, ed ebbe cura degli ornamenti del palazzo che doveva ricevere gli sposi. Non men splendida occasione diede la nascita del principe erede; per la quale ebbe il carico di Niccolò di fare un sontuosissimo apparato nel tempio di S. Giovanni, dove la desiderata prole doveva essere portata a battezzare.

Seguitando a dire della scultura sul finire del cinquecento, molto altresì è da commendare per una rara dolcezza di scolpire, e non punto michelangiolesca, quel Giovanni dell' Opera, comecchè non tutte le opere sue riescissero così belle come i bassirilievi per la cappella dei Gaddi in Santa Maria Novella. Egli ebbe a maestro il

Bandinello, il quale insegnò l'arte anche a Pierino da Vinci, che può anch'egli essere annoverato fra coloro che del far di Michelangelo cercarono ritrarre nelle loro opere. Ma avendo Pierino studiato anche sotto il Tribolo, temperò alquanto quella maniera assai risentita del Buonarroti, e in molte parti abbondò di grazia e di natural semplicità. Più assai michelangiolesco fu il perugino Vincenzo Danti, il quale anco scrivendo cercò di tirare gli artefici all'ideale, e più ancora a quella ostentazione di scienza anatomica, che allora reputavasi il maggior pregio dell'arte. Le opere di Gian Bologna servono a confermare questa verità. Non che il Bologna non fusse un grandissimo artefice: anzi nella invenzione di grandi monumenti, e nell'ardire di aggruppare più figure colossali in modo, che da ogni parte si possano guardare con soddisfazione, non fu alcuno allora che lo paragonasse; di che è troppo noto e luminoso testimonio il gruppo che si ammira in Piazza della Signoria, sotto la loggia de' Lanzi, dove intese con ingegnoso episodio di personificare l'antico fatto del rapimento delle Sabine, per quanto l'arte della scultura, in ciò assai limitata, glielo concedeva. Ma nei modi di esecuzione tenne tutt'altra via che quella della schietta e semplice natura; e mostrò non meno degli altri ostentazione anatomica, e maniera ideale. Partitosi egli ancor fanciullo dalle Fiandre, dove nacque, e venuto in Italia dimorò due anni in Roma, studiando le cose antiche. Poscia tratto a Firenze, e quivi rimaso, diedesi tutto a studiare e ad imitare le cose del Buonarroti. Vero è che di quanti scultori allora fiorirono, il Bologna aveva sortito dalla natura un ingegno da potere con minor pericolo degli altri seguitare gli ardiri di Michelangelo. Ciò mostra la quantità e la qualità delle sue opere, che nessuno mai ne condusse in maggior numero, e nessuno ne concepì

di più smisurati disegni; e perfino prese a intagliar quasi una montagna; imperocchè se quel colosso di Giove Pluvio, che gli fece fare a Pratolino il granduca Francesco, non fosse a giacere, alzerebbe più di cinquanta braccia. Similmente i tre fiumi nel giardino di Boboli, il famoso Centauro vinto da Ercole, posto non è molto nella loggia de' Lanzi, e il Nettuno sulla piazza di Bologna, senza dire delle varie statue equestri, sono monumenti d'ingegno e di ardire, che ogni età può ammirare.

Fra i più celebri scultori di quel tempo fu l'Ammannati, ed ebbe competitori il Cellini, il Danti e il Bologna; e se non li vinse col merito, potè vincerli col favore del principe; talchè nella concorrenza della statua di Nettuno, che doveva andare nella piazza della Signoria, ebbe egli la commissione; non perchè il suo modello fosse il migliore, ma perchè così aveva fermato nel suo animo Cosimo I. Notabile cambiamento: poco più d'un secolo addietro la repubblica fiorentina chiamava a concorrenza i più celebri artefici per le porte di S. Giovanni, e al più degno con sicuro giudizio le allogava, non ripugnante Cosimo il Vecchio, che copertamente e liberamente signoreggiava. Ma in quel tempo l'arbitro degl'ingegni e dei meriti fu l'assoluta volontà di chi non copertamente e liberalmente, ma apertamente e tirannicamente sedeva in trono. Funesto principio al dispensare onori ed uffici per via di protezione. L'Ammannati, che molte opere di scultura fece in Firenze, Padova e Roma, riuscì assai più valente architetto che scultore; e quantunque l'opera del Nettuno (volgarmente detto il Biancone di piazza) mostri un artefice che trattava il marmo con grande agevolezza, e nella pratica del disegno era fondatissimo, pure oltre alle solite esagerazioni di notomia, molto lasciano a deside-

rare i movimenti della figura. Nè il colosso giganteggia così da produrre quell' effetto di vera sublimità, che aveva avuto in animo lo scultore, e che sì mirabilmente ci mostrano gli antichi colossi. Chè le figure de' tritoni che gli scherzano fra le gambe, anzichè far spiccare colla loro minor proporzione la grandezza di Nettuno, tolgono invece quell' accordo che tra figure aggruppate deve essere. Laonde erra chi pensa che la colossale grandezza delle opere debba risultare dal porre insieme figure di proporzioni differenti; dal che non può nascere che un disgustoso ed inutile contrapposto. Il paragone delle figure vere e viventi è ciò che fa nascere con diletto e maraviglia l' idea del colosso; che in fine non è altro che un ingrandimento proporzionato di parti, perchè in una grande vastità faccia quell' effetto che in piccole distanze farebbero le figure naturali.

Di altri scultori toscani, come sarebbero un Giovan Caccini, un Batista del Cavaliere, un Valerio Cioli, un Lorenzo Stoldi, un Mariani Sanese, un Francesco Mocchi, un Gio. Batista Foggini, e un Simone e Francesco Mosca, non faremo particolar menzione, non avendo essi fatto altro che seguitare con minor ingegno e fama gli andamenti dell' arte che declinava: e se pure intorno ad alcuno scultore sul cadere del secolo decimosesto converrebbe allargarsi con alquante parole, esso è Pietro Francavilla, che nato in Cambrai, ed allevato in Toscana nella scuola di Gian Bologna condusse molte opere per ornamento di ville, giardini e chiese. Non che il Francavilla facesse opera di ricondurre l' arte al buono: ma è anzi da far menzione di lui come quello che, avendo ingegno gagliardo, e seguitando con più impeto l' esempio di Michelangelo, fu cagione perchè l'ammanierata scultura venisse in maggior credito, e in luogo della grazia e della naturalezza fussero accetti

l' affettazione e il goffo ed uniforme idealismo. Io m' imagino che, se Michelangelo dopo trent' anni ch'era morto, avesse potuto tornare al mondo, avrebbe dovuto quasi increscere a se stesso e pentirsi di aver questa sua arte dilettissima condotta sì presso all' orlo del precipizio, che agevol cosa poi riuscisse agli altri il farvela cadere; nè ad accertarsi di ciò gli sarebbe bisognato guardar molto. Bastava che avesse dal suo sepolcro (eretto nella chiesa di Santa Croce) levato appena il capo per vedere nelle due figure rappresentanti la scultura e la pittura, l'una scolpita dal Cioli, e l' altra dal Lorenzi, a qual mal termine fossero venute le arti dopo la sua morte.

Passiamo ora a dire degli scultori di altri paesi d' Italia, dove non meno che in Toscana, potè l' esempio di Michelangelo. In Venezia quell' esempio fruttificò per opera principalmente del Sansovino; il quale vi portò il gusto dell' arte toscana che allora prevaleva, cioè l' allontanamento della naturale ed aurea semplicità dei vecchi artefici del trecento e del quattrocento. Molte statue e gruppi e bassirilievi scolpì o modellò il Sansovino in Venezia; i quali non importa annoverar tutti, e basti toccare delle principali opere. Tirano a sè l' ammirazione di quanti traggono al palazzo ducale le due statue gigantesche del dio Marte e del dio Nettuno (allusive alle forze che in terra e in mare aveva la serenissima repubblica) poste sopra la scala del detto palazzo, che da ciò per appunto fu chiamata de' giganti. E chi non istupisce ch'elle furono scolpite da un artefice ottuagenario? E certo, avendo riguardo all'età dello scultore, non si può se non ammirare sommamente quell' opera: la quale per altro fa testimonianza come il Sansovino (mostrando a un tempo ingegno e pratica grandissima) deviava nondimeno cogli anni da quella perfezione, cui

l'avevano indirizzato i primi ammaestramenti di Andrea Contucci in Firenze, e gli esempi delle migliori opere che erano in quella città. E infatti nello scolpire Iacopo la porta che dalla cappella ducale di S. Marco mette nella sagrestia (opera di scultura che sopra ogni altra tenne occupato il Sansovino), quantunque avesse vedute e anco studiate quelle del Ghiberti, pure fu ben lontano dal ritrarne la natural bellezza; ed anzi fece ad ogni tratto scorgere una certa affettazione, che andò poi sempre aumentando nei suoi discepoli; i quali furono molti, *facendo*, come nota il Vasari, *quasi un seminario in Italia di quell' arte.* Talchè dopo Michelangelo era il Sansovino l' artefice più autorevole che allora fiorisse; e per lui sorgeva quasi un altare, che molti contrapponevano a quello dello stesso Buonarroti; e poichè non sarebbe stato allora tollerabile il dire che fosse artefice maggiore di Michelangelo, si andava il giudizio temperando in questo modo: *Che quantunque* (son parole del Vasari) *il Sansovino cedesse a Michelangelo, però fu suo superiore in alcune cose; perciocchè nel fare de' panni, e nei putti e nell'arie delle donne, Iacopo non ebbe alcun pari: con ciò sia che i suoi panni nel marmo erano sottilissimi, ben condotti con belle piegone, e con falde che mostravano il vestito ed il nudo; i suoi putti li faceva morbidi, teneri, senza quei muscoli che hanno gli adulti, con le braccette e con le gambe di carne, intanto che non erano punto differenti dal vivo. L' arie delle donne erano dolci e vaghe e tanto graziose, che nulla più, sì come pubblicamente si vede in diverse Madonne fatte da lui, di marmo e di bassi rilievi, in più luoghi, e nelle sue Veneri ed in altre figure.* Grandi e in gran parte meritate lodi; che bisogna pur d'altra parte saviamente interpretare, e quasi riferirle all' artefice considerato in quella età,

che l'arte ammanieravasi notabilmente. Ma dove ogni lode è minore del vero si è nel ritratto delle virtù morali e civili del Sansovino; che a leggerlo nel Vasari, proprio innamora: e si vorrebbe essere vissuti in quel tempo per conoscere un tanto amabile e venerabil uomo. Il quale però non è maraviglia che in Venezia, nido d'ogni gentil cortesia, fusse carissimo a tutti; e di tenace amicizia fosse particolarmente congiunto con Tiziano e coll'Aretino, che senza termine il celebrarono ed amarono.

Tommaso Lombardo, dal Vasari chiamato *Tommaso da Lugano*, fece nella libreria di San Marco molte figure in compagnia d'altri, secondo l'ordine che ne aveva dato il Sansovino: Danese Cattaneo fu poeta, architetto e scultore: e fra le sue opere primeggia il monumento a Gian Fregoso in Santa Anastasia di Verona, e al doge Loredano nella cappella maggiore de' SS. Gio. e Paolo in Venezia; lavori di ricchissima e vasta invenzione, ma nella esecuzione delle sculture, mostranti il pervertimento dell'arte. La quale, cominciando a far più conto degli accessorii, come intagli, fregi, rilievi ed altre cose simili, perdeva di vista il precipuo suo fine, e il nobile e dignitoso ufficio di rappresentare le cose secondo natura. Veramente passeggiando per quelle chiese di Venezia, e guardando tutti quegl'immensi e sontuosissimi depositi di dogi e gentiluomini, che spesso mal s'accordano colla maestosa semplicità dei templi, si ha un chiaro testimonio, che quanto più l'arte acquistava nel lusso e nella ricchezza, tanto maggiormente perdeva nella proprietà e nella verace bellezza.

Girolamo Campagna veronese, amicissimo del Cattaneo, riempì Venezia, Padova e Verona delle opere sue, non solo perchè ebbe lunga vita, ma ancora perchè ebbe facilità somma così nel fondere come nello

scolpire; nè di questa facilità son da passare in silenzio le cagioni; conciossiachè essa per l'appunto si collegasse allora col sopraddetto lusso dell'arte, il quale voleva più franchezza e sollecitudine, che accuratezza ed amore di esecuzione. L'accuratezza e l'amore dell'arte si collegavano colla semplicità e naturalezza de' passati maestri, mentrechè il secolo decimosesto dilettavasi di bravura e d'un certo effetto, che dovesse a prima giunta sorprendere. E di ciò non fanno meno fede le cose di Alessandro Vittoria, il migliore fra gli allievi del Sansovino, e forse fra tutti gli scultori veneti di quell'età. Imperocchè, sebbene ancor esso partecipasse dei vizi del suo tempo, pure assai più castigato e diligente d'ogni altro coetaneo apparve, e nelle sue statue si nota certa grazia, morbidezza e larghezza di stile, che potrebbe far onore a qualunque artefice. Molte chiese di Venezia, il palazzo ducale, la loggetta e più case di cittadini si ornarono di sculture del Vittoria; il quale fece i ritratti in busti assai belli e somiglianti; ed ebbe altresì merito segnalato nei lavori di stucco e negl' intagli di legno: e una gran parte della eleganza e magnificenza delle scale della libreria di San Marco, e del palazzo ducale, è da riconoscere dagli stucchi d'Alessandro, mancato in età nonagenaria, e per conseguenza condottosi in tempo che l'arte s'ingolfava nelle sconcezze del secento; onde tanto più spiccava quel suo vivissimo ingegno, e acquistava merito.

Tiziano Aspetti padovano lavorò molto di bronzo, ed ebbe fama pari alla vastità delle opere. Ma non fu libero dei vizi che cominciavano a guastar l'arte: i quali tanto più si manifestano, quanto maggiori di mole sono le sue statue; e, per non dire delle altre, la statua di Moisè per la facciata di San Francesco della Vigna in Venezia mostra nella rigidità ed artifiziosa acconciatura

de' panni, e nell' atto e nella espressione privi di nobiltà e di verità, che se l'Aspetti riusciva a nascondere i mancamenti nelle figure piccole, non così sapeva e poteva nasconderli nelle grandi, dove il far di maniera vedesi apertamente. Ben altro artefice fu Tiziano Minio, ancor egli pádovano e dal Vasari detto sempre Tiziano da Padova; e se possono a lui, come pare di certo, attribuirsi i bellissimi bassirilievi nella loggetta intorno alla torre di San Marco, rappresentanti uno la caduta di Elle dal Montone di Frisso, e l' altro probabilmente il soccorso di Teti a Leandro, bisogna dire che il Minio, non che vincere ogn' altro del suo tempo, avrebbe lode di eccellente e morbido scultore in qualunque età. Giulio del Moro, Niccolò Conti, Alfonso Alberghetti, Guido Lizzaro, Francesco Segala ed altri scultori veneziani e delle provincie venete, che taccio per brevità, fecero, chi più chi meno, testimonianza di quel passaggio infelice dell'arte dal cinquecento al seicento; onde ogni dì maggiormente perdeva di semplicità e di naturalezza; compiacendosi principalmente d' imbizzarrire nelle stranezze del lusso. Il quale povere alle arti se diviene il principal fine di esse! che, spogliandosi delle loro natie bellezze, anzichè istruire e dilettare durabilmente, si fanno abbagliatrici e lusingatrici degli occhi del volgo.

Tuttavia non fu la scultura dopo la metà del cinquecento così volta in basso dalla maggior parte degli artefici, che ancora in qualcuno non rimanesse un po' di quella gloriosa sementa degli scultori dell' età passata; e certo grandissimo artefice, e degno di qualunque secolo, è Girolamo Lombardi di Ferrara, parente di quell' Alfonso, di cui più sopra s' è ragionato. Questo Girolamo ebbe a maestri il primo e il secondo Sansovino, e forse dall' aver potuto colla purissima e schietta maniera dell' uno temperare quella un po' michelangiolesca

dell'altro, si formò uno stile, che non avrebbe fatto torto ai migliori maestri dell'età antecedente. La chiesa di Loreto (per non dire delle opere di marmo e di bronzo che sono in Venezia) fu il campo principale della sua gloria; dove lavorò quelle statue di profeti che, benchè rannicchiati in piccoli spazi, pure mostrano quella maggior grandezza d'arte che nasce non dalle grandi proporzioni, ma dai principii di larga e nobile maniera. E veramente dove i molti forestieri che concorrono a visitare la santa casa, non trovassero altro compenso al loro viaggio, basterebbero i molti marmi che intorno a quel Santuario scolpì Girolamo Lombardi, per non farli pentire d'ogni loro disagio. Proprio bisogna dire che non v'è città, anzi terra o villaggio in Italia, dove non sia qualche monumento d'arte da ammirare.

Non restandoci altro da aggiungere intorno alla scultura del secolo decimo sesto, è prezzo di quest'opera aggiungere alcune brevi parole sull'arte (parte di scultura anch'essa) del coniar medaglie ed intagliar pietre dure e gioie. La quale, essendosi quasi perduta dopo le rovine di Grecia e di Roma, cominciò a risorgere nel secolo decimoquinto: e i Veronesi furono tra' primi a farsi onore in questo genere di lavori. Nè la storia dee tacere i nomi d'un Vittore Pisano, detto Pisanello, d'un Giulio della Torre, d'un Giovan Mario Pomedello, e d'un Caroto, i quali gettarono medaglie, che senza dubbio furono tenute per le migliori di quel tempo; mentrechè Galeazzo e Girolamo Mondella e Niccolò Avvanzo, ancor essi veronesi, illustravano l'Italia con lavori di cristalli e di gemme preziosissimi. Fu altresì grande facitore di medaglie il mantovano Sperandio, vissuto nel cadere del secolo decimo quinto: e di raro merito furono altresì tenute le medaglie col nome del Guacialotti. Ma in Firenze l'arte di intagliare le pietre dure ebbe un gran-

dissimo fautore in Lorenzo il Magnifico: il quale, dilettandosi di ogni cosa degli antichi, dalla libertà in fuori, aveva ragunato gran quantità d'intagli, di cammei, e massimamente di calcidoni, corniole ed altre sorte di pietre intagliate rarissime, e insiememente aveva fatti venire maestri di diversi paesi per rassettarle, e così formare come una scuola di detta arte. Nella quale levò gran fama di sè quel Giovanni detto delle Corniole, perchè riuscì ad intagliarle eccellentemente. E questo Giovanni ebbe un competitore nel milanese Domenico Compagni, che fu cognominato de'Cammei per la stessa ragione, onde l'altro era stato detto delle Corniole.

Nel principio del secolo decimosesto, e segnatamente al tempo del magnifico papa Leone, crebbe in maggiore eccellenza la virtù degl'intagliatori di pietre preziose; e grande e meritato nome ebbero per la fedele imitazione delle cose antiche Pier Maria da Pescia, e un tal Michelino concorrente di Pier Maria. Costoro recarono questa difficil arte a tal grado, che a ridurla poi a perfezione non molto penarono Giovanni da Castel Bolognese, Matteo del Nassaro e Valerio Vicentino, le opere de' quali, e segnatamente di Valerio poterono stare al paragone delle più ammirate cose degli antichi. Il celebre Caradosso milanese, tanto e giustamente encomiato dal Cellini, fiorì pure nel principio di quel secolo: ed esso Cellini, poi toccò il maggior segno della perfezione in quest'arte. Nè si finirebbe mai ad annoverare tutti gl'intagliatori di medaglie e di pietre dure, che furono allora; i quali si può dire, che col lusso, ogni dì crescente, del secolo, aumentassero e di numero e di valore. Nè si potrebbe dire se più in una o in altra provincia d'Italia; dacchè in tutte ai principi col potere abbondavano le ricchezze, e colle ricchezze cresceva la voglia di lussureggiare superbamente. Quanti e svariatissimi lavori

di gemme e di pietre dure non furono fatti in Lombardia, dove intere famiglie si dedicavano a quest' arte? In maggior grido vennero i Milanesi, e in gran moltitudine furono poi chiamati da Francesco I de' Medici per essere impiegati nei lavori di commesso di pietre dure: la cui arte, principiata allora ad esercitarsi, ed aumentata sempre sotto i Medici (che nel lusso volevano soverchiare tutti gli altri), divenne una particolare e continuata magnificenza de' principi toscani.

A rendere ancor più operoso l' ingegno degli artefici nei lavori d' intaglio, oltre al lusso del secolo, s' aggiungeva altresì la curiosità e vaghezza delle cose antiche: le quali, quanto più ne tornavano in luce, tanto maggiormente accendeva l' avidità degli eruditi: onde gl' intagliatori, segnatamente di medaglie, si davano spesso anche a falsificarle, e vi riuscivano così bene, che ne rimanevano presi ed ingannati eziandio i più dotti e pratici conoscitori dell' antichità. Tormento degli antiquari fu il Cavino padovano, che empì l' Italia di medaglioni falsi dei Cesari. Segnalato falsificatore di medaglie antiche fu quel Domenico di Paolo, che il Vasari mette fra i primi coniatori di quell' età. Anche Vittore Camelo veneto fu valentissimo nel contraffare le cose antiche. E di altri molti potremmo accennare la rara eccellenza così ne' coni delle medaglie, come nei lavori di pietre preziose, se troppo in lungo non dovessimo condurci col ragionamento. E lungamente per certo ci occuperebbero le opere di Paolo Poggi fiorentino, in grandissima parte attribuite al Cellini, e quelle di Leone Leoni aretino, e del milanese Jacopo da Trezzo, e di Giovan'Antonio de' Rossi anch' esso lombardo, e di Girolamo da Prato cremonese, che fu chiamato il Cellini della Lombardia, e del Tagliacarne di Genova, e quel Giovan Giorgio Capobianco vicentino, oriuolaio, cesellatore, ore-

fice, scultore e meccanico straordinario; e dei ferraresi Francesco Anichino e Paolo Selvatico. Ma vogliamo sperare che di questi rari maestri sia chi prenda a fare una più particolare e compiuta memoria che finora di tutti loro non è stata fatta. I quali non pur l'Italia arricchirono delle loro opere, ma portarono il loro ingegno e le ricchezze del loro ingegno ancora ne' paesi stranieri, e segnatamente in Francia, dove Francesco colla luce delle arti italiane cacciava le tenebre della barbarie francese.

Veniamo ora a dire degl' imitatori del Buonarroti nell' arte della pittura. E qui prima d' ogni cosa è da notare che, sebbene vi sieno stati ancora nella prima metà del secolo decimosesto di quelli che tolsero a seguitare il pericoloso esempio (e nè pure il naturalissimo Andrea seppe resistere, come già notammo), pur tuttavia la loro imitazione non fu così manifesta e servile come negli artefici che fiorirono sul termine di quel secolo. Imperocchè dove ne' primi si vedeva sempre il frutto de' loro primi ammaestramenti, e ancor quando si sforzavano d' imitare gli ardimenti michelangioleschi, il facevano per forma, che non si poteva dire affatto spenta nelle loro opere la favilla del proprio ingegno, questi ultimi, i quali la maggior parte, e segnatamente i Toscani erano stati discepoli e creati di Michelangelo, si abbandonarono alla imitazione di quello senza cautela o riguardo alcuno; e si può dire che nelle opere loro manifestamente michelangiolesche si vedesse una immagine di quella servitù, in che era traboccato il secolo. Le città, dove più fedelmente gli artefici si diedero a seguitar Michelangelo, furono Firenze e Roma, come quelle in cui il grand' uomo erasi fabbricato tanti monumenti alla sua gloria: e in cui altresì le maggiori occasioni di grandi lavori e di grandi premii si porgevano

agli artisti: e a proposito di dette occasioni, è da fare una considerazione molto importante nella storia delle arti.

Ogni giorno si ripete quel lamento, che senza commissioni e grandi commissioni non è possibile che le arti prosperino ed aumentino. Egli è vero che dove agli artefici manca lavoro, e premio al lavoro, non possono le arti prosperare nè aumentare. Ma non è per questo che la prosperità ed aumento delle arti dipenda dalle allogazioni e dalle ricompense; anzi dove la mancanza di esse può essere ostacolo a non farle fiorire, la loro abbondanza non ha alcuna forza di richiamarle al buono se son guaste, ovvero d'impedire ch' elle rovinino, se sono in sul declinare. Quanto non ebbero da lavorare i pittori in Firenze e in Roma sotto i primi granduchi Cosimo e Francesco, e sotto i pontificati di Giulio III, di Pio IV, di Pio V, di Gregorio XIII, di Sisto V e di Clemente VIII? Certo nè Lionardo, nè Raffaello, nè Michelangelo, nè Andrea, nè il Frate, ebbero più vaste occasioni al dipingere che il Vasari, il Salviati, il Bronzino, Daniele da Volterra, i due Zuccheri e il cavaliere d'Arpino; e non di meno come in quelli l'arte si elevò al più alto punto della sua gloria, così in questi andò abbassandosi ed ammanierandosi notabilmente. Proprio è manifesto, leggendo la storia delle lettere e delle arti, che agli uomini viene a noia anche l'ottimo; e volendo per conseguenza cercare qual cosa più dell'ottimo, trascorrono dove è principio del pessimo. I seguitatori di Michelangelo tratti all'ammirazione di quella sua maniera straordinaria, non aspirarono che a quella unicamente; tenendo a vile gli altri meriti che un pittore può acquistarsi dal colore, dal chiaroscuro, e dalla grazia delle espressioni, quasi che Raffaello, Andrea e il Frate non avessero mostrato con ripetuti esempi in che proprio consistesse la vera e somma perfezione della pit-

tura. Ma essi credettero di trovar tutto nel Buonarroti, e corsero quasi dietro lui solo. Ad accrescere questa cieca predilezione s' aggiunse la lunghissima vita dell'artefice, che dopo morto Leonardo, Raffaello, il Frate ed Andrea, rimaneva solo a tenere il campo de' primi maestri, e per conseguenza a dominare senza contrasto alcuno. Quanti allora erano artisti, si può dire che erano o suoi discepoli o suoi aderenti; i quali, idoleggiando lui, credevano di esaltare se stessi, quasi immedesimati nel gran maestro. Ma l' effetto riusciva del tutto diverso da quello che eglino cercavano, e per la stessa via, onde credevano di aggiungere la sospirata grandezza michelangiolesca, la perdevano. Il loro studio principale ed esercizio continuo era disegnare le statue del Buonarroti, ovvero quelle statue antiche che il Buonarroti aveva scelto come per tipo della sua forte maniera. *Quindi trasferivano*, come nota ottimamente il Lanzi, *nelle proprie composizioni quella rigidezza statuaria, quella membratura, quell' entrar ed uscir di muscoli, quella severità di volti, quelle attitudini di mani e di vita, che formano il suo terribile. Ma, non penetrando nelle teorie di quell' uomo quasi inimitabile, nè ben sapendo qual giuoco faccian le molle del corpo umano sotto gl' integumenti della cute, essi erravano facilmente; or attaccando i muscoli fuor di luogo, or pronunziandoli in un modo stesso in chi si muove, e in chi si sta; in un giovane delicato e in un uomo adulto. Vedrete in certi lor quadri una folla di figure l' una sopra l' altra posate non si sa in qual piano; volti che nulla dicono, attori seminudi che nulla fanno se non mostrare pomposamente, come l' Entello di Virgilio,* magna ossa, lacertosque. *Vi vedrete al bello azzurro e al bel verde che già si usava, sostituito un languido color di ginestra; al forte impasto le tinte superficiali, e*

sopra tutto ito in disuso il gran rilievo tanto studiato sino ad Andrea.

Ad ammanierar l'arte, oltre alla qui descritta ambizione di michelangioleggiare, senza che i michelangioleschi avessino l'ingegno e la scienza del maestro, fu cagione non lieve il far presto, che andava d'accordo col far molto. Conciossiachè, divenuta l'arte cortigiana, il principal merito degli artefici era di empire in poco tempo quelle reggie di vastissime pitture; le quali più a decorazione che a decoro dovessero stare. E una volta che i pittori si erano assuefatti a far presto e molto, per soddisfare a quelli che volevano veder correre anche le arti, non sapevano più ridursi a lavorare con tutte quelle diligenze e considerazioni che usavano i passati maestri, ancorchè avessino potuto impiegare il tempo che richiedeva l'arte. Laonde cominciò a predicarsi e a prender piede quel metodo che era detto *tirar via di pratica*, cioè per via di scienza e d'immaginazione, e senza aver l'occhio, lavorando, nel vivo e nel naturale. Il qual metodo quanto era a vantaggio dell'artista, che così moltiplicava i suoi guadagni, altrettanto era a danno dell'arte, che non avendo più in mira il vero, precipitava necessariamente nell'ammanierato. Se Andrea del Sarto faceva presto, era perchè, nato pittore sopra ogni altro, sollecitamente contraffaceva il naturale, e nel naturale si contentava di ritrarre quello che più comunalmente si porgeva agli occhi, senza andar molto in cerca di quelle immagini che in natura rappresentano il sublime, come praticavano Lionardo e Raffaello, che per ciò furono men solleciti di lui nel dipingere. Ma il Vasari, il Salviati, il Bronzino, i Zuccheri ed altri pittori di quel tempo furono solleciti, perchè lavoravano secondo que' *tipi* che si erano formati nella mente dietro all'esempio di Michelangelo, e secondo

che loro dicevano e prescrivevano i letterati e gli eruditi. L'autorità che sull'ingegno degli artefici esercitarono allora i letterati e gli eruditi non è da passare sotto silenzio, come quella che con l'altre cose già dette concorse a rovinar l'arte.

Non v'ha dubbio, che anche nella più bella età della pittura, gli artefici s'affratellavano coi letterati, consultandosi con esso loro intorno alle cose che prendevano a rappresentare; e noi già facemmo avvertire che nelle opere di Raffaello in Roma ebbe parte, e parte non piccola, il consiglio de letterati del tempo di Giulio e di Leone. Ma il Sanzio, e così gli altri che al giudizio dei dotti ricorrevano nell'inventare le loro opere, il facevano come per sentire il loro parere intorno a cose che già essi avevano trovato col proprio ingegno, e non per ricevere le norme dell'arte. Intorno alla proprietà e convenienza degli abiti, degli usi, e in fine di tutto ciò che alla storia del fatto si riferisce, avranno molto ragionato; il che tornava certamente in vantaggio degli artisti. Dopo la morte di Raffaello cominciò la letteratura e la erudizione a entrar troppo nelle cose dell'arte, e sul finire del secolo sesto decimo divennero quasi informatrici delle opere artistiche: imperocchè gli scrittori non pur davano agli artefici i soggetti da rappresentare (e anche la scelta de' soggetti dovrebbe essere opera dell'artista, che può conoscere quel che è suscettivo di rappresentanza), ma porgeva loro con lunga e minuziosa descrizione il come dovevano rappresentarli; talchè il pittore non era che un meccanico esecutore di quanto era scritto. Sono famose le lettere di Annibal Caro, colle quali d'ordine del cardinl Farnese descrive a Taddeo Zucchero minutamente le pitture che dovea condurre nelle stanze del palazzo Caprarola. In esse non pur è discorsa la proprietà degli abiti, de' riti, degli emblemi

e simili, ma è formato il componimento, indicato il modo di atteggiare le figure, e trovate l'espressioni, le fisonomie, i colori ed ogni altra qualità pittoresca. Così fatte descrizioni mi paiono quasi *falserighe* per la pittura, che a poco a poco si resero indispensabili per gli artefici, e dallo studio della natura ogni dì più sviarono.

Ma con tutto che il Vasari, il Salviati, il da Volterra, il Bronzino, e i due Zuccheri mettessero la pittura in sul cammino della sopraddetta corruzione, e col tirar via di maniera la facessero del tutto cadere da quell'alto e luminoso seggio in che erasi per circa tre secoli dimorata, pure intorno a questi artefici, che nella scuola fiorentina e romana possono reputarsi i massimi luminari della pittura in sul finire del cinquecento, bisogna fare alquante eccezioni, e non confonderli con la turba de' minori artefici che rappresentano proprio quel servo gregge detto dal Venosino. Imperocchè i sopraddetti maestri formarono la loro prima educazione nel tempo che l'arte era ancora ne' termini del vero e del bello, e il Vasari e il Salviati ebbero i primi avviamenti da Andrea del Sarto, e nell'animo del Bronzino gittò i primi semi il Pontormo; i quali come che non fruttificassero pienamente, soffocati dalla servile imitazione buonarrotiana, pure alcun germoglio produssero, e certamente furono cagione perchè l'arte non si dovesse in loro del tutto ammanierare. Ma è prezzo di questa storia parlare d'ognuno partitamente; e cominciando dal Vasari, il quale dal Baldinucci è tenuto per una delle principali cagioni dello scadimento dell'arte, dobbiamo innanzi tratto maravigliarci un poco, che un uomo il quale scriveva degli artefici e delle cose dell'arte con tanto senno e giudizio, e mostrava d'intendere perfettamente le vie che menano alla perfezione, e quelle che al corrompimento

conducono, riuscisse poi egli così diverso nell'operare, che leggendo le sue vite, e guardando i suoi quadri, diffideresti quasi a crederlo lo stesso uomo, e quasi ti recheresti a pensare con quelli che per maligno o corto giudizio cercarono perfino di privare l'aretino della gloria di scrittore, attribuendola ad altri. Ma questa opinione, come oggi è derisa, non accade confutarla. Non si nega che il Vasari innanzi di stampare la sua opera (scritta per consiglio del cardinal Farnese e di monsignor Giovio, e dedicata a Cosimo I) mandasse a leggerla ai principali letterati di quel tempo e suoi amicissimi; e questi l'avvertissero, com'è costume fra uomini veramente dotti e sinceri, intorno a quei difetti che paresse loro potersi e doversi emendare. Imperocchè sebbene il Vasari fusse assai colto scrittore, e gli studi della lingua e dell'eloquenza avesse fatto nella sua gioventù, pure non era in pieno possesso di quella forbita e sicura maniera di scrivere che voleva il secolo letteratissimo. Di che è prova che le sue lettere, e l'altre sue operette anch'esse poste a stampa, quantunque mostrino sempre lo stesso scrittore, pure per eleganza e correzione non possono stare al paragone colle Vite. Nelle quali non so se abbiano più da godere e soddisfarsi i letterati o gli artisti, ma è certo che sì gli uni e sì gli altri dovrebbono recarsele nella memoria e farsele, direbbe il Caro, latte e sangue; senza curarsi delle beffe de'moderni metafisici dell'arte cristiana: ai quali dà noia il Vasari per più cagioni. Primieramente e principalmente per quella sua lucidità e semplicità di dire le cose: cioè senza impostura e ipocrisia: e senza quei paroloni e concettoni che la testa de' leggenti empiono di vento e di fumo; e in fine senza quel mistico *razionalismo* che si arrogano gli scrittori d'oggi; e che era affatto ignoto a que' semplici e naturali uomini del cin-

quecento; i quali chiamavano sempre le cose per il loro vero nome, e andavano poco sulle generali: nè parlavano di *estetica* di *formula ideale*, di *soprintelligibile* e d' altre simili astrattezze.

Ma rispetto alla maraviglia che dee nascere dal vedere il Vasari nei quadri tanto diverso che negli scritti, è anche da darne colpa alla soverchiante forza del secolo che lo tirava dove per avventura il suo ingegno e il suo giudizio non avrebbero consentito. Tuttavia non sono senza notabile pregio anco i suoi dipinti, e se è languido nel colorito, più macchinoso che dignitoso nei componimenti, non di rado esagerato e quasi sempre uniforme nelle espressioni, può nondimeno essere annoverato fra i maggiori artefici per la pratica del disegno, per la fecondità delle invenzioni, e in fine per una certa risoluzione d'arte, spesso, non niego, a modo suo, ma qualche volta anche con bellissimo effetto naturale. Di che possono far testimonianza le pitture di Palazzo Vecchio, la Concezione in Sant'Apostolo di Firenze, che il Borghini tiene per la migliore sua opera, il S. Giovanni Batista dicollato, che è in Roma nella chiesa di quel santo, la Cena di Assuero a' Benedettini in Arezzo, ed alcuni suoi ritratti, che non avrebbero fatto torto a Giorgione. Ma poichè egli volle empire de' suoi quadri tutti i palazzi e chiese del mondo, anteponendo il più delle volte, come ben nota il Lanzi, la celebrità alla finezza, non è maraviglia se la sua riputazione, anzichè aumentare colla moltiplicità delle opere, venisse piuttosto meno. Quel *tirar via di pratica,* che sopra abbiamo detto, divenne in lui abito, e alcune volte lo fece ancora cadere in iscorrezioni di disegno, dove pur era fortissimo e quasi sempre lo indusse ad usare tinte ordinarie, alterabili e pennelleggiate con poca unione e morbidezza. La sala della cancelleria di Roma, fra le molte opere da

lui condotte con quella fretta che manifestamente noceva alla sua riputazione, può essere addotta in prova di quanto affermiamo. Nè vale lo scusarsi ch' egli fa di averla fatta in cento giorni per compiacere al cardinal Farnese. Meglio sarebbe stato, dice benissimo il Lanzi, *scusarsi allora col Farnese, e pregarlo a servirsi d' altro maestro, che far le scuse a tutta la posterità e pregarla a condonargli i suoi errori.* Ma come i principi non adoperavano gli artefici che per capricciosa e fastosa superbia, così gli artefici all' amore dell' arte (sì intenso negli artefici de' secoli antecedenti) cominciavano ad anteporre la bassa ambizione di gratificarsi a coloro che aveano in mano onori e ricchezze; due grandi esche per guastare gl' intelletti anche più gagliardi e ribellanti.

Stima il Baldinucci che l' esempio del Vasari (il quale lungo tempo fu capo dei lavori che Cosimo I e il principe D. Francesco ordinarono in Firenze) contribuisse, perchè in detta città si formasse ne' pittori quella durezza di stile che avanti non era. Nè al Lanzi par mal fondata l' opinione del Baldinucci: *avendo potuto*, aggiunge egli saviamente, *l' esempio d' un pittor di corte rivolgere la gioventù dalla prima squisitezza di operare a maniera più trascurata.* Tuttavia nota lo storico che i Fiorentini che ne' sopraddetti lavori medicei l' aiutarono, discepoli per lo più del Bronzino, *non adottarono lo stile del Vasari, eccetto due o tre*, come furono il Poppi, lo Stradano, il Zucchi e qualche altro.

Fra le opere meritevoli del Vasari pongono l' aver contribuito alla istituzione della fiorentina accademia delle belle arti. Dicono che il Montorsoli, scultore e frate de' Servi, comunicasse al Vasari il pensiero di far rivivere la decrepita, e omai cadente compagnia de' pittori, creata l' anno 1350, e il Vasari inducesse Cosimo I a mandarlo ad effetto; onde nacque la novella accademia,

che prese il luogo dell'antica compagnia, allora pressochè estinta, come quella che, nata in tempo di repubblica, e nudrita nella semplicità del popolo, non poteva aver vita in tempo che le arti dalle umili botteghe erano passate nelle splendide corti. Infatti quella ebbe vita sotto gli auspici di S. Luca, che la volgare credenza faceva dipintore, e questa sotto quelli del principe, che se ne fece capo e regolatore. Il vedere se la istituzione dell'accademia fiorentina fosse o no utile all'arte, ci condurrebbe a ripetere le cose che intorno allo stabilimento delle accademie in generale abbiamo in più d'un luogo discorso. Solo vogliam notare che fra i capitoli di detta accademia (la maggior parte distesi dal Vasari) ve n'era uno, nel quale non altro si raccomandava che la fedele imitazione di Michelangelo; e gli accademici di nessun altro ordinamento furono sì gelosi osservatori come di questo. Diranno i fautori delle accademie: se allora davano per guida il solo Michelangelo, ciò non era colpa dell'accademia, ma sì bene era inclinazione del secolo, che ancora senza accademia, non altro *tipo* avrebbe cercato, da Michelangelo in fuori. Egli è vero. Ma è anche da considerare che un'accademia prende sempre un qualche *tipo* a seguitare, e su quello ordina tutti coloro che alle scuole accademiche concorrono, qualunque sia la disposizione del loro ingegno; che è quanto dire riduce l'arte a maniera più o meno buona, ma sempre infine distruggitrice della verità naturale in cui riposa la suprema ed immortale bellezza delle opere. Ma lasciando ora di addurre le ragioni, perchè le accademie sono alle arti nocive, il fatto è questo che in Firenze con la istituzione dell'accademia l'arte non risorse, anzi d'allora in poi (salvo alcune eccezioni) andò di male in peggio, come sarà dimostrato nel processo di questa storia.

Se Francesco de' Rossi, detto de' Salviati dal cognome dei suoi protettori, ebbe comuni col Vasari gli studi e le massime, non è maraviglia, dacchè oltre alla generale inclinazione del secolo, passarono la loro gioventù in Roma come due amorosissimi fratelli, giovandosi continuamente col crescere l'uno la riputazione dell'altro. E il Vasari riconosce esso Salviati per il miglior professore che fosse a' suoi tempi in Roma: dove nei palazzi de' Salviati, de' Farnesi, del Riccio, della Cancelleria e altrove, empì grandi pareti di storie a fresco, mostrando in esse, come altresì nella battaglia e trionfo di Cammillo in Palazzo Vecchio a Firenze, gran ricchezza d' invenzioni, varietà di componimenti, grandezza di architetture e profondissima intelligenza di disegno. Notano alcuni storici che il Salviati fu uno de' pochi allora, in cui la celerità del pennello non fosse a carico della correzione. E in verità il suo principal merito fu nel disegno; dacchè nel colore peccò come tutti gli altri; per lo che a ragione si stupisce il Lanzi, che il Vasari, tanto buon giudice in fatto di coloritori, chiamasse la sua Psiche nel palazzo Grimani in Venezia, *la più bell' opera di pittura che fosse in quella città*, dove pur erano le opere di Tiziano e di Paolo. Era naturale pertanto che i Veneziani, avvezzi a quel fulgore dei propri pennelli, non molto l'avessero in grazia; e neppure in Parigi, dove si condusse, e dov' erano stati Leonardo, Andrea e il Rosso, fu accetto. In fine il Salviati fu più lodato da' maestri per la profonda dottrina ch' egli aveva delle cose dell' arte, di quello che fusse ammirato dall' universale; il quale in fine ogni tempo tanto ama l'arte, quanto che questa gli rappresenta il vivo e il naturale; e in ciò l'opera de' colori (trasandata dai michelangioleschi) è somma parte.

E sottosopra degli stessi pregi e degli stessi peccati

è appuntabile il Bronzino; se non che egli potrebbe per avventura entrare innanzi al Vasari e al Salviati per una certa gentilezza impressa nei volti, e per un non so che di vago, onde ridono le sue composizioni, quasi dimostranti ch' esse son frutto d' un pittore ch' era altresì poeta. Assai lodate furono le sue pitture a fresco in Palazzo Vecchio fatte per commissione del duca Cosimo: e fra le sue pitture a olio è celebratissima quella tavola del Limbo, che oggi si vede nella R. Galleria di Firenze. Ma chi non riconosce d' altra parte in dette opere un maestro di quel tempo, un seguace della maniera michelangiolesca? Si sa che la detta tavola del Limbo fu tolta dalla chiesa di Santa Croce, e messa in Galleria, perchè pareva che i tanti ignudi di maschi, femmine, putti, vecchi e giovani sconvenissero in un luogo sacro. Era tutto in quella ostentazione di mostrare la scienza del corpo umano il desiderio degli artefici; i quali non d' altro par che si curassero, o almeno ogni altra parte della pittura posponevano a quella. Il Bronzino usò ogni diligenza nel rappresentare l' esterna figura del corpo umano con tutti que' vari aspetti e movimenti di membra, di cui può esser capevole; ma nel rilievo e nella prospettiva non cercò alcuna lode; e nel colore altresì volle essere anzi biasimato che lodato; facendo le carni, come osserva il Lanzi, *or piombine, ed ora troppo nevose e variate d' un rosso che sembra belletto.* E arrogi che Angiolo avrebbe potuto in questo togliersi affatto dalla schiera de' buonarrotisti, e invece di freddo e di sbiadito riescir gagliardo e valoroso coloritore, avendo mostrato ch' e' sentiva il buon colorito nei ritratti; la maggior parte dei quali fece per la casa Medici, avendo effigiato Cosimo e la moglie e tutti gli altri della sua stirpe.

Ma il gusto michelangiolesco voleva che i pittori mostrassero di non curar quello che il Buonarroti non

aveva curato, e il Vasari, il Salviati e il Bronzino andarono tant' oltre, che apersono le via a far sì che gli artefici venuti dopo, anzi i loro stessi discepoli cacciassero dal regno delle arti ogni bellezza di colore e di chiaroscuro, michelangioleggiando con minore ingegno e dottrina, e con maggiore audacia e ostentazione, v' introducessero tutti gli abusi di una sregolata fantasia. Quindi ne' loro quadri non altro vedi che affollamenti d' innumerevoli figure senza osservanza di piani e di prospettiva, arie di volti spaventevoli e crudeli, membrature erculee e posture esagerate d' ignudi, spesso con offesa del decoro e della verità della storia, e in fine un colorito biaccoso che t' agghiaccia ed annoia.

Tuttavia non fu così travolta la pittura, che ancora in quel tempo non fussero alcuni maestri buoni e in molte parti commendevolissimi. Maestro buono e commendevole per certo fu Alessandro Allori, nipote e discepolo del Bronzino, come che le sue opere lo mostrino autore tanto disuguale a se stesso; e dove in alcune dà prove di quel buon colorito, di quella eccellente espressione, che erano in uso nell' età antecedente, in altre corre anch' egli all' impazzata dietro agli esempi che vagheggiava il secolo già guasto. Molto egli dipinse per fuori, e molto anche in servizio de' propri principi; i quali fra l' altre cose gli diedero a terminare le pitture di Poggio a Caiano, lasciate imperfette da Andrea del Sarto, dal Pontormo e dal Franciabigio, e ne fece anche alcune di sua invenzione simboleggianti in soggetti antichi le cose di Cosimo e di Lorenzo dei Medici. Era quella, non v' ha dubbio, manifesta adulazione; ma bisogna dire ch' era una specie d' adulazione che, mentre da un lato serbava una certa vereconda dignità, dall' altro tornava in profitto dell' arte; perocchè coll' uso di esaltare i viventi, effigiandoli negli uomini

dell'antichità, gli artefici empivano le loro opere di ritratti vivi; e detto uso, tanto comune e commendato nei migliori tempi della pittura, non era nè pur allora del tutto dismesso. Se non che i pittori di quel tempo, e segnatamente i michelangioleschi, avvezzi a lavorar di maniera, e senza quel continuo studio del naturale, ancor quando le persone vere facevano, non riuscivano così bene, come i passati, a contraffarne la vivezza.

Un altro eccellente artefice fra i michelangioleschi, e forse da poter esser ammirato anche in altra schiera, fu Santi Titi di Città San Sepolcro, che fu ancor egli discepolo del Bronzino, e studiò pure sotto il Bandinelli. Nota il Lanzi che il suo bello è senza *ideale*. Tanto meglio, io aggiungerò; e infatti lo stesso storico poi avverte che nella espressione ha pochi superiori nelle altrui scuole, nella sua, niuno. Proprio il Titi non si direbbe di quell'età (niente amica del vivo e del naturale) se non fosse il poco rilievo e il colorito che generalmente dà nel languido; quantunque al Borghini paia che ancora di buon colore talvolta non mancasse, e ne adduce per esempio la Cena d'Emaus in Santa Croce di Firenze: come per disegno stima la miglior opera di Santi la Resurrezione di Cristo, pure in Santa Croce, per la cappella Medici.

Fra i maestri che possono meritar lode di eccellenti in quel tempo è pure da annoverare Batista Naldini, altro allievo del Bronzino; e alcune sue opere (come il deposto di Croce, e la Purificazione in Santa Maria Novella) furono dal Borghini lodate, nè indegnamente lodate, per disegno, colore, disposizione, prospettiva e attitudini. Vero è che il suo metodo d'insegnare conduceva ai soliti abusi: e però i suoi allievi, che altro non facevano che disegnare i gessi di Michelangiolo, o i gessi antichi, ammanierarono sempre più la pittura con que' loro

modi di fare rigidi e sforzati; e ciò si può anche dire dei discepoli di Alessandro Allori e del Titi; per lo che la progenie de' michelangioleschi si rendeva di mano in mano più viziosa, come è naturale intervenga ogni volta che si cammina fuori del buon sentiero. E lungo sarebbe a voler di loro far menzione, e inutile poi per una storia esaminare le loro opere, dacchè tutte son tinte della stessa pece. Fermiamoci piuttosto in Daniele Ricciarelli da Volterra, da non confondere colla servil greggia dei buonarrotisti; anzi è da tenere per il più felice fra i seguaci del Buonarroti. Educato in Siena prima dal Sodoma, poi dal Peruzzi, e stato quindi aiuto di Perin del Vaga, mostrò nella prima gioventù più voglia che disposizione per la pittura; e si può dire che con lo studio e colla fatica si tirasse innanzi, sempre avanzando nell' arte, finchè andato a Roma ed accostatosi a Michelangelo, acquistò una mirabile disposizione a imitarlo; la quale par che non dispiacesse allo stesso Michelangelo, che pure aveva a noia quelli che per forza volevano seguitarlo; dacchè lo prese a ben volere, e creatolo suo aiuto nei lavori del Vaticano, lo fece conoscere, e lo assistè co' suoi consigli e co' suoi disegni. Daniele differiva dagli altri imitatori di Michelangelo in questo: che quelli, com' è a dire del Vasari, del Salviati e del Bronzino, avendo ingegno fecondo e pittoresco, ma non avendo la stessa forza dell' ingegno e la stessa dottrina di Michelangelo, per voler correre negli stessi rischi e difficoltà di quello, andavano al di là, e novelli Icari pagavano la pena dell' ardire colla caduta propria e dell'arte: mentrechè il Volterrano, il quale aveva sortito dalla natura un ingegno facile all' imitazione, e quasi ripugnante all' invenzione, si teneva quasi al fedele ritratto delle cose di Michelangelo; e si vuole che nella celebre Deposizion di Croce alla Trinità de' Monti in

Roma (alla qual tavola alcuni danno il terzo luogo dopo la Trasfigurazione e il S. Girolamo) lo soccorse col suo disegno il Buonarroti, essendovi tal verità e intelligenza negli ignudi, e tanta robustezza e fierezza nella esecuzione, che se non vi fosse il nome di Daniele, si potrebbe riferire a Michelangelo, senza fargli torto. Nè Daniele, sebbene vi si scrivesse autore, nascose l'origine di quell'opera; conciossiachè nel fregio vi ritrasse Michelangelo, che si guarda in uno specchio, come per indicare ch' egli in quel dipinto riconosceva se stesso.

Veniamo ora a dire dei Zuccheri, Taddeo e Federigo; i quali con quel loro far molto e presto, tirando via al solito di pratica, furono nella scuola romana quel che il Vasari nella toscana. Se non che quegli alquanto differirono dall' Aretino nei modi di travalicare il vero e il naturale dell'arte, e più alla servile imitazione di Raffaello che a quella di Michelangelo si attennero. Ma tuttavia anch' essi caddero negli stessi abusi del così detto *manierismo*, e la pittura ridussero più a macchinal decorazione delle reggie, che a desiderabile decoro delle città e dei templi.

Ma qui vogliamo ripetere un' avvertenza che altre più volte ci sarà lecito replicare, affinchè non ci sia dato carico da quelli che leggeranno questa storia. Quel che noi diciamo di detti artefici, fioriti sul cadere del sestodecimo secolo, intendiamo dirlo rispetto a quell' età; cioè paragonandoli coi maestri dell' età antecedente, a fin di mostrare la radice del pervertimento dell'arte: e sappiam bene che sarebbe gran ventura se oggi vi fossero, con tutti i loro peccati, de' Vasari e de' Zuccheri. Ma una storia deve giudicare rispettivamente all' arte, la cui bellezza è eterna e immutabile; e se gli artefici d'allora sarebbero grandissimi verso le generazioni successive, non è però che si dee tacere ch' essi furono mi-

nori dell' arte, cui i loro antenati avevano recato alla massima perfezione. E qui, siccome un pensiero rampolla sopra un altro, dirò che nella repubblica delle lettere e delle arti è da fare un' importante distinzione; cioè fra quelli che sono letterati e artefici grandi e desiderabili in tutti i tempi, e quelli che solo grandeggiano e lasciano desiderio di loro stessi nel proprio tempo. I primi son quelli che, non mirando che al vero e al naturale, e per conseguenza toccando la somma perfezione dell' arte, può avvenire che la loro fama sia per alcun tempo oscurata e sdimenticata, ma non potrà mai essere ch' ella si spenga e non torni a rifiorire; laddove i secondi, che mirano a compiacere le voglie e le inclinazioni del proprio secolo, saranno avuti in gran pregio e amore dai coetanei, e i posteri gli ammireranno avendo riguardo alla loro età, ma non s' indurranno mai a desiderargli; e ancor oggi se avessimo a desiderare che gli artefici de' passati secoli rinascessino, il desiderio nostro volerebbe tosto a Lionardo, a Michelangelo, a Raffaello, ad Andrea, a Tiziano e al Correggio; e lasceremmo volentieri che ne' sepolcri dormissero il Vasari, il Bronzino, il Salviati e i Zuccheri per quanto fossero maestri d' ingegno e di meriti grandissimi, e per quanto oggi in tanta moderna piccolezza giganteggerebbero mirabilmente colle loro opere.

Dopo queste forse non inutili considerazioni, torniamo ai Zuccheri, i quali nati nella terra di Sant'Angelo in Vado d' un mediocre pittore per nome Ottaviano, vennero in Roma l' un dopo l'altro, e quivi e per lo Stato, come narra il Lanzi, *dipinsero infinite cose or buone, or mezzane, or anche cattive, quando lasciarono operare la loro scuola.* Lo stesso storico aggiunge cosa che non vogliamo tacere. *Un rigattiere che delle dette opere de' Zuccheri ne aveva d' ogni fatta, solea domandare a' com-*

pratori, se volean Zuccheri d' Olanda, o di Francia, o di Portogallo, come avrebbe fatto un droghiere, significando ch' egli ne tenea d' ogni prezzo. Miserabile condizione dell' arte quando è ridotta a questi termini. Maggiore d' anni e di merito è Taddeo; nel quale la spedita sicurtà dell' operare non fa quasi avvertire la mancanza di quella diligenza e di quella scelta in che sta propriamente il sublime dell' arte. Il Lanzi lo somigliò benissimo a quegli oratori, *che senza sollevarsi colle idee, tengono la moltitudine a bocca aperta, perchè intende quanto dicono, e trova o le par di trovare in ogni lor detto la verità e la natura.* Spesso ripete gli stessi volti, e nelle mani, ne' piedi e ne' panneggiamenti è ancor più uniforme. Questo era vizio del tempo; che i pittori si formavano una maniera (più o meno buona) secondo il loro ingegno, e non secondo i soggetti e la natura che è sempre varia. La maniera che si formò Taddeo è certo delle migliori, poichè il suo ingegno dolce e facile lo tirava al dipingere con pari facilità e dolcezza, o almeno lontana da quelle crudezze, *nelle quali*, notava il Vasari, *si affaticavano alcuni per parere d' intendere l' arte e la notomia; ai quali* (aggiunge il nostro Giorgio, come se non ne toccasse a lui pure) *avviene molte volte, come avvenne a colui che, per volere essere nel favellare troppo ateniese, fu da una donnicciuola per non ateniese conosciuto.*

Sono in Roma vaste opere di Taddeo a fresco (avendo pochissimo dipinto a olio); ma nessuna gli diè nome e gloria come quella nel palazzo di Caprarola, dove fece verso i Farnesi quel che il Vasari in Firenze faceva verso i Medici; dipingendovi in alcuni appartamenti i fatti degli uomini illustri di quella famiglia, e in altri appartamenti storie sacre e profane. Famosa è la camera dedicata al sonno, per la quale ebbe inven-

zioni da Annibal Caro; e perchè tutte queste pitture sono minutamente descritte dal Vasari, non aggiungeremo altro. Morì Taddeo di anni 37; pari in questo a Raffael d'Urbino; e molte sue opere lasciate imperfette in Roma compì il fratello Federigo: il quale se somigliò Taddeo nel gusto, non lo eguagliò nel disegno, e fu, come nota anche il Lanzi, *più manierato di lui, più capriccioso nell' ornare, più affollato nel comporre.*

Fra le maggiori opere di Federigo è la pittura della cupola del Duomo di Firenze già cominciata dal Vasari; e se dalla mole si dovesse misurare la grandezza delle opere, bisognerebbe questa dire la più gran pittura del mondo. Che non s'erano mai vedute figure in tanto numero, nè in tanta smisurata altezza. Ma quantunque la vastità del lavoro abbia in se stessa una difficoltà, che, saputa vincere, non è piccola parte di merito per l'artista, pure non costituisce il sostanzial merito delle opere; ed è mestieri delle altre doti che si riferiscono al sentimento di chi opera, da cui tutt'altro resulta che quel macchinoso e risentito, di cui è viva immagine la pittura del Zuccheri; la quale, perchè fosse acconcia al luogo, bisognava avesse quella leggerezza e trasparente leggiadria di colori, che innalza le cose guardate dal sotto in su. Veramente se il grave ne' dipinti è sempre grave, riesce poi gravissimo e insopportabile nelle vôlte; la cui dipintura mise in credito il Correggio con quella luce splendentissima di tinte, che ci rapiscono in cielo com'è l'andare delle stesse figure. Ma guardando le figure del Vasari e del Zuccheri, quasi ti scanseresti per paura che non ti cadano addosso e schiaccino. Non si può nondimeno negare a Federigo grandissima forza d'inventare, e una risoluzione d'arte che, non ostante i vizi che porta seco, è forza sempre che sorprenda chiunque riguarda la cupola di Santa Maria del Fiore. E

siam di credere, che dove il Vasari e il Zucchero non avessero coperto delle loro pitture quella miracolosa fabbrica, s'accorderebbe meglio internamente colla maestosa semplicità e dignità del tempio; e forse il Brunelleschi stesso non avrà pensato che si dovesse ornare di figure, essendochè al suo tempo non era per anco in uso lo ingrato e incomodo dipingere delle cupole. Ma se si trattasse di dover oggi atterrare quelle dipinture, non sapremmo dare il nostro voto: parendoci per lo meno ingratitudine odiosa distruggere ciò che è stato goduto da secoli molto più del nostro gloriosi per opere di pittura; oltrechè si priverebbe la storia d'un monumento del genere di dipingere di quel tempo, e segnatamente della scuola zuccheresca tanto allora rumorosa, non solo per le vaste opere condotte dal capo, ma ancora per i suoi scritti. E di questi scritti di Federigo Zucchero non è da tacere il fine. Pare ch'egli scrivesse per gareggiare col Vasari, verso il quale nutriva livore ed astio di nemico, pungendolo e motteggiandolo ovunque gli si porgesse il destro. E poichè il Vasari nello scrivere delle arti e degli artefici aveva tenuto una via tutta facile e naturale e piena di grazia, Federigo stimò poterlo superare, tenendo la via opposta, cioè empiendo il suo trattato di sì nebbiose e ingrate astrattezze, che possono stimarsi quasi un presagio della mistica ed enigmatica filosofia d'oggi, contro la quale non si griderebbe mai abbastanza, come la principal sorgente della confusione di tutte le idee e di quella funesta incertezza d'ogni opinione; per la quale non solo non sappiamo più come governarci nelle cose delle arti e delle lettere, ma andiamo altresì, quasi ciechi, brancolando sopra ciò che alla vita morale e civile si riferisce, parendoci bello quel che ai nostri maggiori parve brutto, ed ottimo quel che ad essi parve pessimo.

Il Zuccheri ebbe tutti gli onori di quella età; fu cavaliere, fu pittore di corte, fu capo di Accademia. In questa parte non ebbe nulla da invidiare al Vasari. Anzi, come il Vasari, colla protezione di Cosimo I era stato principal fondatore della fiorentina Accademia delle belle arti, così Federigo protetto in Roma da Gregorio XIII fu quasi creatore dell' Accademia di S. Luca. Narra il Baglioni, che ad istanza del Muziano fu segnato il Breve di quella fondazione, e conceduto altresì che, demolita l'antica chiesa di S. Luca sul monte Esquilino, fosse conceduta ai nuovi pittori accademici la chiesa di S. Martino alle falde del Campidoglio, ritenendo sempre il titolo di S. Luca, in grazia della vecchia favola che quell' evangelista dipingesse. Ma il sopraddetto Breve non ebbe esecuzione che per opera del Zucchero; il quale fu creato principe dell' accademia, la resse e protesse, mentre visse, con parole e denari, e dopo morto la lasciò erede de' suoi beni.

Non pochi furono gli allievi di Federigo. Il cui nome e fortuna splendidissima traeva in Roma artefici d' ogni paese. Nè ad essi mancava da lavorare al tempo di papa Gregorio XIII. S' intraprese la pittura di quel vastissimo edifizio, detto la *galleria vaticana*, che era una specie di contrada, bastante ad occupare centinaia di pennelli. Fu pensiero del papa, e pensiero eccellente, di farvi disegnare de' partimenti per tavole geografiche di tutta l'antica e nuova Italia, dandone l'incarico al padre Ignazio Danti domenicano, matematico e cosmografo della sua corte. L' incarico poi di distribuire la pittura in istorie, prospettive, paesi e grottesche fu dato a Niccolò Circignano, detto dalle Pomarance, maestro del Roncalli, cognominato per ciò il Pomarancio, del quale ci accadrà favellare più avanti. Ora è da dire due parole intorno a Girolamo Muziano da Brescia, che, andato a Roma, e

portatovi quel gusto della maniera di colorire e disegnare veneto, si acquistò particolar nome nel fare vaghissimi paesi. Ma, veduto le cose di Michelangelo, fu preso anch'egli dal desiderio di notomizzare dipingendo, e ciò senza dubbio fu cagione perchè il suo stile non avesse quel morbido e splendido, che un veneto avrebbe dovuto avere, e piuttosto nel secco e nel languido inclinasse. Quindi sopra ogni altra cosa, come anche notò il Lanzi, riuscì ad esprimer bene anacoreti e simili uomini gravi nel sembiante, e smunti per le astinenze. Nella chiesa della Certosa in Roma v'è un suo quadro dentrovi gran folla di anacoreti, assai commendato. Lavorò pure a fresco e con lode nella principal chiesa di Orvieto; talchè fra i pittori di quel tempo fu piuttosto de' primi che de' secondi; come altresì de' primi fu Raffaellino, che, ricevuto i primi ammaestramenti da Lelio di Novellara, e poscia andato a Roma, si formò una maniera spiritosa, morbida, rilevata e graziosa, nel cui possesso rimase allora primo e quasi unico: onde, avendo dipinto in Caprarola a concorrenza co' Zucchero e co' Vecchi, nota il Baglioni, che mentre le figure di questi paiono dipinte, le sue paiono vive. Gran disgrazia ch' egli morisse giovane e non potesse fare allievi, che forse avrebbono allora potuto far rivivere la buona e bella arte del dipingere. Ma egli era destino che la pittura volgesse in basso; e a condurvela maggiormente non contribuì poco il siciliano Laureti, al quale, invitato a Roma da Gregorio XIII, fu data a dipingere la volta e le lunette della sala di Costantino, le cui pareti aveva rendute maravigliose Giulio Romano. Dicono che il Laureti fusse dal pontefice trattato più da principe che da artista; onde non è maraviglia che allungasse tanto il lavoro, che prima morì il papa, ch' egli l' avesse terminato: ma il successore Sisto, che non era uomo da tol-

lerare artisti signori, gli mise tale spavento, che d'allora in poi non pensò che a far presto, e il far presto fu causa del fare anche peggio; e tanto peggio, che anche allora fu l'opera biasimata, e le figure appuntate di soverchia grandezza e insopportabile gravezza, il colorito di cruda e aspra apparenza, e le forme di trivialità e scorrezione. Sisto se ne sdegnò, e lo pagò così male, che il povero Laureti si ridusse nella miseria. Ma chi veramente diede in quel tempo l'ultimo crollo all'arte della pittura nella scuola romana fu il cav. d'Arpino, che, essendo vissuto fra gli ultimi anni del secolo decimosesto e i primi del decimosettimo, fu veramente capo de' pittori secentisti, come de' poeti fu capo il cavalier Marino. Proprio questi due cavalieri possono appaiarsi insieme, e reputarsi come campioni del così detto secentismo nella poesia e nella pittura; il che sarà da noi meglio dimostrato nel seguente libro. Resta che in questo si conosca lo stato della pittura nelle altre provincie d'Italia sul finire del cinquecento; e perchè abbiamo discorso della scuola fiorentina e della romana, facciamo innanzi di passare in Lombardia e negli Stati veneti, una breve visita a Siena e a Napoli: le quali città ebbero scuole di pittura, che dagli storici sono annoverate fra le più famose d'Italia.

La storia dell'arte in Siena seguita ad essere collegata colla storia civile. Dopo avere quella valorosa e sventurata gente lottato lungamente e disperatamente contro più d'un assalitore della propria libertà, e dopo aver tollerato tutti i mali che seco porta una lunga e infelice guerra, cadde in fine nelle mani di Cosimo I; cioè nelle mani del più detestato fra quanti aspiravano alla occupazione della città. Doloroso e non disutile esempio ai popoli che cercano libertà coll'altrui protezione, dev'essere il fatto di Siena. La quale in quel con-

tinuo e sospettoso ondeggiamento di essere ghermita da interni o da esterni tiranni, affidandosi ora a' cesarei ed ora a' Francesi, non fece che accrescere i tumulti al di dentro e le guerre al di fuori; e sì degli uni e sì delle altre usò il destrissimo Medici per avere egli quello che gli altri desideravano. Così per quella stessa via, onde i Sanesi cansarono la tirannide medicea, essi la incontrarono. Doveva per ciò riuscir loro più acerbo e odioso il nuovo freno; e i più, non sapendolo in nessun modo tollerare, e vedendo almeno che se un giogo dovessino portare, non fusse il fiorentino, abbandonavano piuttosto la città, e altrove andavano a fermar domicilio; fra'quali furono anche molti artefici, i cui nomi rimasero confusi con quelli dell'altre scuole. Ma poichè Cosimo principiò alle violenze a far succedere le lusinghe (molto peggiori) della tirannide, ancora i gagliardissimi e indomiti petti sanesi cominciarono a piegarsi al nuovo governo, e col tempo anche a desiderarlo. Molto giovò il rinnovamento della popolazione, e più il far passare famiglie e genti fiorentine in Siena, perchè così co' parentadi ed amicizie si andasse consumando l'antica ruggine, e con essa ogni sentimento repubblicano. La cosa, per vero dire, non mancò in gran parte d'effetto; e questo effetto (cioè di rendere non ingrata la servitù anche ai Sanesi) accrebbe la furberia cosimesca col far parere di riformare pittosto il vecchio reggimento, cui erano sempre molto devoti i cittadini, che d'introdurne uno nuovo. Ecco adunque a poco a poco mutarsi e rasserenarsi l'aspetto della squallida città; tornare in essa il commercio, la ricchezza, gli studi, le arti, e in fine ogni altro bene, dalla libertà in fuori; la cui mancanza, tanto in principio insopportabile, finì per non essere quasi più avvertita, dacchè se ne iva col tempo anche la memoria. Era in Siena rimasto de' pit-

tori un tal Bartolommeo Neroni detto il Riccio; il quale dopo la morte del Sodoma (di cui fu discepolo e genero), del Peruzzi e del Beccafumi, sostenne l'onore della scuola sanese; e si può agevolmente credere ch'egli (e non Federigo Zucchero, come il Baldinucci afferma) educasse all'arte Arcangelo Salimbeni, che, morto il Riccio, tenne con quel suo ingegno più giudizioso che gagliardo il primo seggio fra' pittori, e quel che è più, fu capo d'una scuola in cui l'arte de'Senesi potè conservarsi quasi illesa dalle corruzioni delle scuole vicine, e forse contribuire a quella riforma, cui il Cigoli e i Caracci, come da qui a poco vedremo, diedero la principale opera.

Nella scuola napoletana, come Andrea da Salerno e Polidoro da Caravaggio, di cui abbiamo favellato sopra, portarono il gusto raffaellesco, così il Vasari e Marco da Siena vi portarono il gusto buonarrotiano. Giustamente qui Luigi Lanzi ricusa di scolpare il Vasari per quelle parole che disse nella sua vita a proposito della sua andata in Napoli. *È gran cosa che dopo Giotto non erano stati in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto cosa alcuna d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che s'avessero a svegliare a cose grandi e onorevoli operare; o questo o altro che ne sia stato cagione, da quel tempo vi sono state fatte di stucchi e pittura molte bellissime opere, oltre alle pitture sopraddette*, ec. Certo non sarebbe errore l'affermare che la grandezza della città e la bellissima natura di quel cielo veramente pittoresco, oltre alle tante memorie ed esempi delle arti antiche, avrebbono dovuto fare che in Napoli sorgessero maggiori artefici e in maggior numero, non pure

da stare coi massimi delle altre scuole, ma forse anche da superargli. Avrebbe Napoli dovuto vantare i suoi Raffaelli, i suoi Andrea, i suoi Tiziani, i suoi Correggi e altri di tal nome. In qual altra terra splende più la divina bellezza della natura? Dove è più fervore e più calore d' ingegni vivacissimi? Ma la non interrotta successione di tante e mostruose tirannidi fece che le arti belle non vi allignassero e rilucessero come si sarebbe duvuto aspettare. Tuttavia le sopra riferite parole del Vasari non dicono il vero. Se altre opere d' importanza non avessero fatto da Giotto in poi i pittori napoletani (che molte altre già ne fecero) basterebbero le opere dello Zingaro nel chiostro di S. Severino, per non dovere quella scuola invidiare alle altre i Perugini, i Ghirlandaio, i Mantegna, i Bellini e i simili. Ma poniamo che il Vasari non avesse veduto quelle mirabili pitture, sì lungamente e sì barbaramente trasandate; non potevano per altro rimanergli ignote le opere del quasi coetaneo Andrea di Salerno, che a pochi, e forse a nessuno dei discepoli del Sanzio fu secondo. Egli è opinione di alcuni, che messer Giorgio avesse gravi quistioni e amarezze co' pittori di quel paese, e volesse vendicarsene col metterli tutti in un fascio, e insiem con loro oscurare anche la gloria de' passati. Io non abbraccerei facilmente questa sentenza: dacchè è noto che il Vasari disse lodi, e lodi grandissime, ancora de' suoi più capitali nemici, come del Bandinello, del Cellini e di altri. Più ragionevole tengo il giudizio di stima che, tratto per un momento da un soverchio e in qualche maniera scusabile amore della propria gloria, volesse egli apparire il vero ristoratore dell'arte napoletana. Comunque sia, egli ebbe il torto a tener come per morta la pittura in Napoli fino al suo giungervi, e più d' un monumento ne fa ancora indubitabile testimonianza. Oltre di che la posterità im-

parziale dubiterà anzi se il suo esempio di dipingere in Napoli fosse meglio a vantaggio o a scapito dell' arte. Teniamo pure che gli storici di quel luogo per risentimento lo accusassero come uno dei depravatori della pittura napoletana. Egli è certo non di meno che non vi fece, nè poteva farvi alcun bene; come nulla o pochissimo di bene per le medesime cagioni vi fece Marco da Siena, quantunque il Lanzi lo dica fra tutti i michelangioleschi, *il meno caricato e il più forte coloritore.* Costui condottosi a Napoli dopo il 1560 vi fu ricevuto assai benignamente, per quella sua natura sincera, affabile e ossequiosissima. Ebbe altresì la cittadinanza, e quel che è più, riputazione di primo fra gli artefici. Ma il solito tirar via di pratica fece sì che anche Marco non fusse colle sue opere uguale a se stesso; e perciò ai suoi allievi (che molti ne fece) die' esempi certamente non imitabili, che noi non istaremo a descrivere; come ci passeremo delle opere di Angiolo Criscuolo fratello di Gio. Filippo, che fra i creati di Marco fu il più celebre: quantunque non senza nome illustre passarono alla posterità Silvestro Buono, Simone papa, un altro Gio. Antonio Amato, Pirro Ligorio, Bernardino Azzolini o Mazzolini, Cola dell' Amatrice, Pompeo dell' Aquila, Giuseppe Valeriani, Scipione Gaeta, Gio. Pietro Russo e alcuni altri, i quali, se non furono propriamente discepoli di Marco, trassero fondamento alla loro maniera dalla scuola di lui: che è quanto dire da una scuola più o meno ritraente dal fare michelangiolesco; sebbene il dipintor napoletano, che allora maggiormente michelangioleggiasse, fusse un tal Matteo da Lecce, che, avendo dimorato in Roma, pare che si facesse seguace del Salviati, cioè d' un discepolo del Buonarroti; e quindi datosi a quella gagliarda ostentazion di notomia credette di farne un notabile, e per lui glorioso esperimento,

figurando in Roma dirimpetto al Giudizio di Michelangelo la Caduta degli angeli ribelli, che doveva fare lo stesso Michelangelo. Ma non ottenne altro Matteo che di rendere più visibile quella omai da tutti verificata opinione, che i seguitatori del Buonarroti sarebbono riusciti goffi artefici, e alla loro fama e all' arte pregiudizievoli.

Visitiamo ora le scuole pittoresche di Venezia e di Lombardia; le quali, sebbene non fossero signoreggiate come l' altre dalla forza michelangiolesca, e conservassero sempre quella loro indole di splendido colorire e vago ombreggiare, pur tuttavia anch' esse andarono notabilmente declinando sul finire del cinquecento, e anch' esse furono un poco prese dal desiderio di braveggiare dove i michelangioleschi di Toscana e di Roma menavano tanto rumore. Farà maraviglia se dirò che Tiziano stesso, il pittore della verità e dell' apparente natura, vi si lasciasse prendere. Pure non v' è dubbio, se si considerano le sue pitture a fresco nella volta della sagrestia di Santa Maria della Salute in Venezia, rappresentanti in tre grandi spartimenti la morte di Abele, il sacrifizio di Abramo e David vincitore del gigante. In esse tanto maggiormente apparisce il Vecellio far quasi violenza a se stesso per grandeggiare ad uso michelangiolesco, quanto che nella stessa sagrestia si vede quel bellissimo quadro di San Marco fra quattro santi, dipinto nel tempo ch' egli era tutto schietta e vivace natura. Ma per istupirsi meno di cosiffatto cambiamento, è mestieri tener dietro ai fatti della vita del gran dipintore. Il quale, andato a Roma, trattovi dal cardinal Farnese, e veduto le cose di Raffaello e di Michelangelo, non fu più quel medesimo pittore. Primieramente la vista di quelle opere lo invogliò a poggiar più alto colla invenzione delle storie. Poi non dovettero essere per lui indifferenti i giudizii che delle sue opere si facevano. Narra il Va-

sari, che fra Sebastiano dal Piombo, ragionando dei dipinti di Tiziano innanzi di andare a Roma, gli dicesse: *che se Tiziano fosse stato a Roma ed avesse veduto le cose di Michelangelo, quelle di Raffaello e le statue antiche, ed avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che aveva del colorire*, ec. Più ancora dovettero pungere il Vecellio le parole dello stesso Michelangelo, dette quando egli dimorava già in Roma, ed aveva esposto in Belvedere la Danae, che accoglie in grembo Giove trasformato in pioggia d' oro. Era il Buonarroti andato a vedere il quadro in compagnia del Vasari, il quale confessa che molto (come si suol sempre fare) a viso gliene lodarono; ma poichè furono da lui partiti, ragionando insieme della sua maniera, il Buonarroti la commendò assai, dicendo per altro, *che molto gli piaceva il colorito suo, ma che era un peccato che in Venezia non s' imparasse da principio a disegnare bene, e non avessero que' pittori miglior modo nello studio. Conciossiachè se quest' uomo fosse punto aiutato dall' arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contraffare il vivo, non si potrebbe far più nè meglio, avendo egli bellissimo spirito, ed una molto vaga e vivace maniera. Ed in fatti così è vero, perciocchè chi non ha disegnato assai, o studiato cose scelte antiche e moderne, non può far bene di pratica da sè, nè aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l' arte fuori dell' ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle.* Le solite teoriche cominciate allora a divulgarsi, e poi ripetute alla sazietà da coloro che non sapendo o non volendo contraffare il vivo della natura, cercavano di coprire e anche di accreditare la loro o imperizia o negligenza con quella fantasia del bello ideale.

Ma non dipartendoci da Tiziano, non è da dubitare che i sopraddetti giudizi intorno alle sue cose e alla sua maniera non gli pervenissero all' orecchio; dacchè osserviamo ancor oggi fra gli artefici, come le opinioni di uomini autorevoli corrono sulle bocche di tutti, e si confermano in modo, che divengono general consentimento. Or dunque era naturalissimo che il Vecellio si volgesse a quell' erta, dove l' età inchinata a vagheggiare le difficoltà dell' arte non riconosceva sommo, e in quella tanto più si ostinasse quanto maggiormente l' indole del suo ingegno il traeva alla dolce e naturale pittura. Imperocchè nessuno ignora per una costante esperienza, essere proprio di tutti gli uomini lo insistere dove sanno di riuscir meno; e ciò nasce da quella insaziabilità della natura nostra, che come fa che mai il ricco e l'ambizioso non si contentino, così anche nella gloria delle arti liberali accende la stessa sete inestinguibile; onde avviene che in ultimo non cura quasi più quella fama, nella quale sappiamo di essere sicuri, e in cambio tutto il nostro studio rivolgiamo a quella gloria, dove non sappiamo di essere abbastanza e durevolmente celebrati. Sapeva Tiziano che nel colore teneva il più alto trono; nè in ciò poteva accrescere la sua sovranità. Desiderò per tanto aggiungerle nuovi fregi, e particolarmente quello che allora più straordinariamente si ammirava, di gagliardo disegnatore del corpo umano, e di ricercatore delle scelte forme degli antichi. Quindi, tornato in patria ne fece quell' esperimento nella sagrestia della Salute che qui sopra abbiamo accennato: il quale forse non riuscito di sua pienissima soddisfazione, o non molto lodatogli dai suoi concittadini, desiderosi per natura e per educazione più delle vaghezze che delle difficoltà dell' arte, non prese gran coraggio a seguitare quel cammino ertissimo, e tornò

alla sua antica e naturale maniera, quantunque nelle opere che d'allora in poi condusse (e tra queste non esiterei a porre il quadro dell'Avvoltoio, di grande stile, e una Nostra Donna, anch'essa di stile grande, che si veggono nella Galleria Barbarigo) facesse scorgere dove più, dove meno, una certa inclinazione al far michelangiolesco, e a quel bello ideale che aveva veduto e sentito tanto celebrare in Roma; o almeno non mostrasse così schietto e limpido quel suo modo di contraffare dolcemente il vivo, tanto mirabile e tanto ammirato ne' suoi dipinti eseguiti avanti di andare a Roma.

Un amico di Antonio Canova mi assicurava tempo fa, ch'egli diceva sempre, che le più belle pitture di Tiziano sono quelle che si veggono in Ispagna. Che il Canova giudicasse così, non mi stupisco; imperocchè, essendo le dette pitture la maggior parte condotte dal Cadorese dopo la sua dimora in Roma (cioè per Carlo V, che avendolo colmato di onori, di ricchezze e di titoli, lo volle finalmente alla sua corte), mostravano che il pittore non era stato interamente contento alla bellezza naturale, e qualcosa di bello antico aveva cercato d'imprimervi. Ma quantunque noi le dette opere ammiriamo e celebriamo come degnissime del nome di Tiziano, e come sempre cavate dalla natura viva, ed avvivate da quella sua sovrana virtù di colorire, pure non sapremmo anteporle a quelle condotte in Venezia innanzi di veder Roma, innanzi di esser creato cavaliere e conte Palatino; e innanzi di mangiare e dormire nella reggia di Carlo V. Il quale, leggiamo, che un giorno, vedendolo lavorare, gli raccattò il pennello cadutogli di mano, e di questo atto umanissimo e liberale in un re superbissimo ed assoluto fecero gran dire i popoli: e non rifinivano d'ammirare l'imperatore, parendo loro, ch'egli

perciò non s'abbassasse punto, e anzi si sollevasse ancor più che per tanti suoi trionfi e strepitose vittorie. Continuando nella storia di Tiziano, di que' pittori che nella prima metà del secolo decimosesto tennero il sommo seggio, solo egli rimaneva; condottosi fino alla decrepita età di 99 anni, e non uscito di questa vita che per violenza di quel pestifero morbo, che nel 1576 afflisse con grande mortalità d'uomini Venezia e l'altre città dello Stato. Ben si può dire in ogni cosa maraviglioso e singolare il nostro Tiziano. Fu maraviglioso e singolare nell'ingegno, nell'arte, nella bontà, nella fortuna, nella cortesia e nella lunghezza d'una vita sana e operosissima. Mancava d'un anno ai cento, e ancora usava i pennelli; anzi quanto più era prossimo a dover lasciar l'arte, tanto maggiormente a quella s'affezionava. Contano che avendo fatto una Nunziata per la chiesa di San Salvatore, e inteso che alcuni dubitavano che fosse opera sua, egli con indignazione senile vi scrivesse ripetutamente: *Tizianus fecit fècit.* Ma sebbene le ultime sue cose rivelino sempre l'ingegno di chi aveva tante stupende opere condotte, e certamente facciano stupire come in quella decrepitezza potesse far tanto, non di meno mostrano un uomo infievolito nella vista e nella mano, e ridotto a dipingere a colpi di pennello. Di questo operare estremo di Tiziano si conserva in Venezia più d'un monumento, e s'additano ai forestieri come una vera rarità. Vi è nell'ultima sala dell'Accademia veneziana di belle arti un Deposto di Croce, che è mostrato come l'ultima opera di Tiziano. Ma in casa Barbarigo ho veduto un Cristo che porta la Croce, solamente abbozzato, ed un San Sebastiano non finito per la sopraggiunta morte.

Gli allievi di Tiziano e i seguaci della sua maniera furono molti ed illustri. Un bel nome s'acquistarono il

fratello di lui Francesco, il figliuolo Orazio ed un nipote per nome Marco. Girolamo Dante, ossia Girolamo di Tiziano, Domenico delle Greche e un tal Natalino da Murano fecero onore non piccolo alla sua scuola. Ma i due, che fra i tizianeschi di quel tempo levarono in Venezia maggior grido, furono Bonifazio veneziano e Andrea Schiavone. Il primo, secondo il Ridolfi, studiò sotto il Palma vecchio, e datosi poi anche a seguitare i modi di Tiziano, riescì a formare dell'uno e dell'altro stile una soave maniera, che fu quasi propria di lui. Il Boschini, altro scrittore veneto, dà Bonifazio per seguitatore di Tiziano, come l'ombra seguita il corpo. Egli è vero che spesso le minori pitture del Vecellio sono state confuse con quelle di Bonifazio, e per molto tempo, come anche avverte il Lanzi, fu udito in Venezia in certe dubbie pitture domandare: *È ella di Tiziano o di Bonifazio?* Ma oggi dopo maggiori considerazioni intorno alle opere dei passati maestri, non indugia molto l'occhio dell'artista a distinguere quel che è del Vecellio, e quel che a Bonifazio appartiene; e quantunque concediamo in gran parte al Boschini, che Bonifazio molto tizianeggiasse (e basterebbe a ciò dimostrare il suo Cenacolo per la Certosa): nè al Ridolfi contrastiamo che non poco altresì del fare di Palma vecchio si giovasse, pur tuttavia le sue opere mostrano un pittore che con un'arte ancor bella cominciava ad abbandonarsi a quella pittura macchinosa, a cui il secolo fastoso era per tutto rivolto: di che fanno fede fra l'altre opere le sue storie nel palazzo ducale di Venezia, e que' suoi celebri trionfi tolti dalle poesie del Petrarca, che passarono in Inghilterra. Tuttavia di molti suoi quadri si potrebbono annoverare, dove ancora spicca un sentimento d'arte, che i macchinosi pittori non avevano; e nelle ampie sale dell'Accademia di Venezia si veggono spesso de' Bo-

nifazi, che più volentieri riferiresti alla bella età di Tiziano, di Giorgione, di Palma vecchio, di Paris Bordone e d'altri sommi artefici, che a quella in che veramente fiorì esso Bonifazio.

Andrea Schiavone (così cognominato dai suoi bassi parenti schiavoni) nacque, dice il Ridolfi, co' pennelli in mano; e in verità egli è da annoverare fra quelli ne' quali maggiormente natura infuse il dono della pittura. Il quale, se fosse stato da lui meglio aiutato dallo studio, sarebbe salito certamente a un grado molto più elevato di eccellenza. Ma tra perchè l'avversa sorte non gli procacciò mai un valente protettore che lo facesse sudiare con quell'agio che vuol l'arte e non consente la povertà, e perchè in quel tempo il far molto e presto cominciavano a prendere il luogo dello studiar molto e condurre le opere consideratamente, Andrea apparve maraviglioso in tutto quello che è frutto di naturale disposizione, come sarebbe il colorito; il cui sentimento o gusto largisce la natura; e sopra tutti ne fu larghissima co' Veneti; ma nel disegno che si acquista per via di studio e di considerazione, non ebbe gran merito, nè grandi lodi. Il Tintoretto (che spesso lo aiutò nei lavori per osservare l'artificio del suo colorire) teneva sempre un suo quadro nella propria officina, dicendo: *Che ogni pittore avria dovuto colorire come lui; ma avrebbe fatto male se non avesse disegnato meglio.* È proprio strano (e bisogna dire che fosse particolar disgrazia dello Schiavone) che in un tempo tanto vago di pitture, e di pitture più grate all' occhio che all' intelletto, dovesse rimanere nella oscurità e nella miseria un coloritore suo pari; il quale colla vaghezza del colorito riuniva anche spiritose e leggiadre invenzioni, acquistate in gran parte collo studio, che nella sua prima gioventù fece delle stampe del Parmigianino. Tiziano fu il primo a

metterlo in qualche credito, e lo propose con alcuni altri pittori a dipingere nella libreria di San Marco, in cui si mostrò manco scorretto di disegno che nell'altre sue opere. Onde crediamo che se Andrea fusse stato più incoraggito con importanti commissioni, e con adeguati premi, sarebbe per avventura arrivato a vincere anche la prova di corretto disegnatore. Ma che si poteva aspettare da un povero pittore, che non aveva altri protettori che muratori e legnaiuoli; onde le sue pitture (quasi tutte mitologiche) furono per lo più sulle facciate di case, o intorno alle panche e a' cassoni? E di queste seconde se ne veggono delle graziosissime nelle gallerie di Venezia, perchè dopo la morte dell'autore, conosciuto, come spesso interviene, il suo valore, furono sconficcate e vendute ai signori che n'ornarono i loro palazzi. Ma che giovò al povero Schiavone che l'ammirassero e pagassero dopo morto?

Le provincie venete non furono meno ricche che la città capo di tizianeschi, e di bravi tizianeschi. Ebbe Padova Damiano Mazza, cui l'acerbissima morte non fece fare che una sola opera (cioè in una volta un Ganimede rapito dall'Aquila) che fu creduta di mano di Tiziano; e Domenico Campagnola, cui l'essere stato molto letterato non tolse di essere altresì eccellente pittore da destar gelosia allo stesso Tiziano; cui egli si propose non pur d'imitare, ma ancora di superare; e sperò in ciò di riescire sforzandosi di grandeggiare col disegno ancor più che non aveva fatto il Vecellio, e segnatamente a ricercare più di notomia nell'ignudo, e con artifizio più manifesto: siccome danno a vedere i vigorosi dipinti in Padova nel tramezzo della chiesa di Santa Maria in Vanzo. Dipinse anche nella scuola del Santo, dove aveva dipinto Tiziano; e vi dipinse, dice il Lanzi, *da bravo scolare presso un incomparabil maestro*. Pa-

dova è piena di pitture di Domenico, avendo poco vissuto fuori della sua patria.

Da Padova passiamo a Vicenza, la quale pregiavasi non a torto di quel Giovan Battista Maganza, che studiò d' imitare Tiziano il più che potè, e da cui imparò Giuseppe Scolari, molto lodato dallo Zanetti per alcuni suoi quadri a olio grandi, che fece in Venezia. Non mancarono a Verona seguaci di Tiziano, che, come vuole il Lanzi, formarono l' aureo tempo di quella scuola, primeggiando quel Domenico Ricci, detto il Brusasorci perchè il padre soleva bruciare i topi. Molte opere sono di mano di costui (riguardato il Tiziano de' Veronesi) meritevoli di particolar ricordanza. Nessuna per altro empie di tanto stupore e diletto come quella in Verona in casa Ridolfi, dove fece la cavalcata di Clemente VII e di Carlo V in Bologna. Peccato che il soggetto conduca l' animo a triste e odiabili rimembranze; dacchè il pittore non poteva renderlo più nobile e più leggiadro con l' arte. Recherò il giudizio assai bello che ne portò il Lanzi: *Per quanto di simili temi si trovino molti esempi in Roma, in Venezia e in Firenze, niuno sorprende egualmente: gran popolo, bel compartimento di figure, vivacità di ritratti, belle mosse d' uomini e di cavalli, varietà di vestimenti, pompa, splendore, dignità, letizia propria di tanto giorno*. Letizia, aggiungerò io, che presto fece piangere molti popoli e segnatamente l' Italia, che dopo quell' infausto incoronamento divenne sempre più schiava alla tirannide di Carlo e di coloro che nella tirannide cesarea le tirannidi proprie avevano appoggiato. Ma la storia delle nostre calamità non ci disvii ora dalla storia delle arti; e torniamo ai veneti pittori, seguaci di Tiziano.

Chiarissima fra questi suona la fama del bresciano Alessandro Buonvicino, chiamato comunemente il Mo-

retto da Brescia: quantunque egli dopo un certo tempo volle anche imitare il fare di Raffaello per essersi invaghito della sua maniera in alcune pitture e stampe vedute in patria. Ma resta però sempre veneto nel colore, e tra' veneti distinguesi (avverte il Lanzi) *per un graziosissimo giuoco di bianco e di scuro in masse non grandi, ma ben temperate fra loro e ben contrapposte.* Riuscì meglio nella pittura a olio che in quella a fresco, come colui che aveva ingegno più dilicato e fine, che ardito e pronto. E in Brescia, in Bergamo, in Verona e in Milano sono opere di sua mano, che non è amatore della bella pittura che non voglia conoscere. Da ultimo fu valentissimo ne' ritratti, e ne sia prova ch' egli educò in quest' arte il bergamasco Giovan Battista Moroni, che nel ritrarre le persone non ebbe forse in tutta la serie dei pittori chi lo paragonasse. Pare che la natura gli avesse dato un dono particolare per detto genere, imperocchè, se la verità d' un ritratto non consiste soltanto nel rendere puntualmente le forme, il colore ed ogni altra particolarità d' una persona, ma sì bene nel mettervi lo stesso spirito ed espressione, sicchè tu possa non pur riconoscere l' uomo effigiato, ma aspettare ch' egli ti voglia favellare, come se fosse vivo (e di ciò fra gli altri possono far fede i due ritratti mirabilissimi che di sua mano si conservano nella Galleria di Firenze), bisogna dire che il Moroni toccò il sommo della perfezione in questo magistero. Aveva ragione Tiziano, quando i rettori del comune di Bergamo il richiedevano per essere ritratti, di risponder loro, maravigliandosi che, avendo essi il Moroni, cercassero altri; non parendo al gran Cadorese che in ciò si potesse mai da alcun far più nè meglio. Ne' quadri di storia poco fece, e poco valse il nostro Giambattista. Ma che rileva? Chiunque giunge a ritrarre le persone di naturale, come fa-

ceva il Moroni, mostra di saper contraffare il vivo della natura nel più eccellente e perfetto modo possibile; che è in fine la più portentosa e la più desiderabile virtù dell' arte.

Oltre il Moretto vanta Brescia altri pittori degni di speciale menzione: e non si potrebbe passare in silenzio il nome di quel così detto Romanino, che fu competitore di esso Moretto: e se a lui rimase inferiore in delicato sentire, gli entrò innanzi nella fecondità dell' ingegno e franchezza del pennello; come dimostrano nella stessa Brescia i quattro ricchissimi quadri in San Giorgio col martirio di quel santo, e l' altare di Santa Maria Calcara col vescovo Sant' Appollonio, che amministra al popolo il sagramento della Eucarestia. Gran nome e gran merito ebbe nello stesso tempo Lattanzio Gambara, discepolo, compagno e genero del Romanino: ma del Romanino forse più dotto nell' arte. Le sue maggiori pitture sono a fresco; in cui lungamente e con lode si esercitò, e se togli qualche recondita scorrezione di disegno, condonabile a chi dipinge colla furia del fresco, in ogni altra cosa è gastigato e commendabile; e forse tra' Veneti pochi intesero al pari di lui l' arte di fare scortare con facilità e naturalezza le figure, sicchè potessino entrare con bello effetto in un luogo ristretto; di che fanno fede le tre facciate con varie storie e favole, ch' ei dipinse in Brescia al corso dei Ramai. Se non che l' opera che a lui diede maggior nome, è nel Duomo di Parma, dove il poter molto piacere accanto ai dipinti del Correggio è la più gran lode che del Gambara si possa fare.

Girolamo Salvoldo, meglio conosciuto sotto il nome di Girolamo Bresciano, e un tal Pietro Rosa, sono due altri tizianeschi di quel tempo, che non fecero torto al nome del gran maestro. E un altro tizianesco fu pure

Girolamo Coleoni di Bergamo, che non vedendosi apprezzato in patria giustamente, se ne andò a Madrid, dopo aver dipinto in una facciata un cavallo con quel motto: *Nemo propheta in patria sua.* Nè si potrebbe tacere il nome di quel Gio. Battista Averara di Bergamo, anch'egli cotanto e meritamente celebrato dal Ridolfi. Vera disgrazia che egli mancasse giovanissimo, quando di sè faceva concepire le più alte speranze.

Mentre Tiziano co' seguaci della sua maniera reggeva ancora l'onore, dove più, dove meno, della veneta pittura, sorgevano due grandi e pericolosi esempi che dovevano travolgerla. Vo' dire di Jacopo Robusti, che nato d'un tintore, fu cognominato Tintoretto, e Paolo Caliari, che dalla patria fu chiamato Paolo Veronese. Questi due artefici per vie alquanto diverse spinsero l'arte all'orlo del precipizio. Il Tintoretto con un ardire che gli procacciò il nome di *terremoto,* tenne la via della sorpresa, e il Veronese con un'amenità di pennello, che mai non fu veduta l'uguale, tenne la via della seduzione. Non fu mai pittore, cui la natura desse fantasia tanto fervida ed animosa quanta ne concedette al Robusti: come non fu pittore di fantasia tanto splendida e lunsinghiera da paragonare con quella di Paolo. Jacopo studiò da prima in Tiziano; ma come poteva contentarsi del quieto e naturalissimo dipingere tizianesco chi non aveva freni alla immaginazione? Stimò che al Vecellio mancasse quello a cui egli sentivasi maggiormente disposto: cioè fierezza e risoluzione terribile d'arte: e stimò altresì, che a divenir fiero e risoluto dipintore l'avrebbe sopra ogni altra cosa aiutato lo studio di Michelangelo. Scrisse nelle sue stanze, perchè niuno dubitasse della intenzione sua: *il disegno di Michelangelo, e il colorito di Tiziano:* e come di questo copiava le opere continuamente, così di quello studiava

notte e dì i gessi delle statue di Firenze, insieme co' bassi rilievi e statue antiche. Ma che avvenne egli? che per riunire in lui le perfezioni di Tiziano e di Michelangelo, non fu nè l'uno nè l'altro: anzi colla perfezione che cercava nel secondo, alterò quella del primo. Imperocchè, usando spesso di disegnare i sopraddetti getti a lume di lucerna per trarvi ombre forti e gagliardo rilievo, s'abituava a quel dipingere scuro e risentito e privo di dolcezza e verità tizianesca. Similmente lo studiare molto addentro la notomia del corpo umano, con facile riuscita a ritrarre gl'ignudi in vari scorti e diverse attitudini, sì lo invogliarono della capricciosa e abbondante varietà de' componimenti, che non si curò punto della dignitosa quiete, campeggiante nei dipinti di Tiziano. In conclusione il Tintoretto studiò Tiziano, studiò Michelangelo, ma riuscì un pittore tutto nuovo e maraviglioso; che in vano assomiglieresti col primo; e nè meno ti tornerebbe la somiglianza col secondo; se pure non volessi in ciò ragguagliarlo col Buonarroti: che, come questi fu cagione col suo esempio perchè l'arte in Firenze precipitasse, così Jacopo coll'esempio suo die' la spinta alla pittura veneta; restando però egli, come Michelangelo, superiore alla corruzione, quasi alto scoglio in mar burrascoso; contro cui urtano e rompono i miseri naviganti, ma esso nella tempesta appar più gigante. Mi sia lecito qui riferire il ritratto che fa di lui Giorgio Vasari, chiamandolo: *piacevole in tutte le sue azioni, ma nelle cose della pittura stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell'uso degli altri pittori: anzi ha superato la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi*

del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest' arte è una baia. Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, e tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fierezza, piuttosto che dal disegno e dal giudizio. Ha dipinto quasi di tutte le sorti pitture a fresco, a olio, ritratti di naturale, e ad ogni pregio, di maniera che con questi suoi modi ha fatto e fa la maggior parte delle pitture che si fanno in Venezia. E perchè nella sua giovinezza si mostrò in molte bell' opere di gran giudizio, se egli avesse conosciuto il gran principio che aveva dalla natura, ed aiutatolo collo studio e col giudizio, come hanno fatto coloro che hanno seguitato le belle maniere de' suoi maggiori, e non avesse, come ha fatto, tirato via di pratica, sarebbe stato uno de' maggiori pittori che avesse avuto mai Venezia; non che per questo si toglia che sia fiero e buon pittore e di spirito svegliato, capriccioso e gentile. Nieghi chi può che il Vasari non si mostri altr' uomo quando giudica da quando opera. Non par egli con questo discorso sul Tintoretto ch' egli abbia fatto a se stesso e alla scuola, cui erasi dato a seguitare, la più viva e la più meritevole censura?

Ma quantunque la massima parte de' peccati che il Vasari rimprovera al Robusti sieno veri, e sia vero altresì che dalle prime opere (nelle quali mostrò ingegno atto a concepire e a ritrarre la maggiore e la migliore bellezza della pittura, di che può far fede quel Miracolo dello schiavo alla scuola di S. Marco, dipinto in età di 36 anni, e giustamente additato per una delle meraviglie de' pennelli veneziani) alle ultime cose, non fece che andar sempre rinforzando nelle stravaganze e negli abusi, sicchè nel fare nella sala dello Scrutinio in palazzo ducale la immensissima dipintura del Paradiso, che fu l' es-

trema opera grande ch'ei conducesse, si lasciò in guisa trasportare dal torrente rovinosissimo della sua insaziabile e bizzarra fantasia, che quel Paradiso così confuso per la gran folla e strani aggruppamenti a prima giunta (ed ora segnatamente che il colorito per le caricate ombre è molto annerito) si prenderebbe piuttosto per un inferno, ciò nulla di meno ancora in questa, e in altre opere, e nello stesso Giudizio Universale in Santa Maria dell' Otro, che il Vasari ebbe principalmente in mira nell' accusarlo di stranezze e di errori di giudizio, è forza ammirare un gran dipintore, e confessare che in mezzo alle stranezze e agli errori riluce sempre un potentissimo ingegno che, fidando troppo in sè e nella dottrina che sapeva di avere, par che prenda l' arte a gabbo, e come dispregiandola la strapazzi. Nè lo stesso Vasari potè poi fare a meno di conchiudere, che se nella citata pittura del Giudizio *avesse il pittore atteso con diligenza alle parti ed ai particolari, come ha fatto al tutto, esprimendo la confusione, il garbuglio e lo spavento di quel dì, ella sarebbe pittura stupendissima.* E certo nell' effetto generale delle opere il Tintoretto fu sovrano maestro: imperocchè pochi al pari di lui (ancora quando improvvisava) animarono le figure, e pochissimi diedero ai componimenti quella fiamma di risoluzione, che viene da grande ingegno congiunto con profondo sapere.

Torniamo ora a Paolo Veronese; e per intendere facilmente qual pittore egli è, immagina un gran re, padrone di vasto e ricchissimo imperio, e tutto dato agli eccessi del lusso e a tutte le superbie del fasto. Immagina pure che la sua corte dì e notte rallegrino feste, canti, balli, conviti, amori, caccie, spettacoli ed ogni altra delizia e morbidezza regia. Nelle storie dell' antica Assiria e dell' antica Babilonia troverai esempi a fusione; ne troverai altresì in quelle de' romani imperatori; nè ti

mancheranno nella serie de' romani pontefici. Supponi ora che detto re, sopra ogni altro sontuosissimo e voluttuosissimo, voglia l'ampia sua reggia ornare di pitture che accrescano piacere ai suoi occhi e splendore al suo fasto. Egli non troverebbe in tutta la quantità de' pittori, di cui si conoscono opere, uno che lo soddisfarebbe al pari di Paolo Veronese. Ingegno magnifico, ameno e vastissimo. Nè per verità poteva altra città allora così esercitarlo e farlo conoscere in tutta la sua pienezza, come Venezia; nella quale erasi tutto trasfuso il morbido lusso orientale, tanto conforme a quella amena voluttà di aria e di mare, che è forse unica nel mondo, e a quelle tante ricchezze che i patrizi veneti avevano pel giro di molti anni accumulate per sicurezza e splendore perpetuo d'una nobiltà, nella cui fortuna era il potere e il fondamento della superbissima repubblica. Venezia adunque fu il gran teatro, e il degno teatro del magico pennello del Caliari. Al quale chi non perdonerebbe il disegno piuttosto scorretto, le fisonomie de' volti spesso ignobili, e le continue improprietà nel vestire e rappresentare i diversi personaggi, se Guido, quel gran maestro, glie ne perdonava; ed egli, che certo non aveva da invidiare la gloria di alcuno, avrebbe scelto piuttosto di essere pittore come Paolo con tutte le scorrezioni e improprietà? Il che mostra che il colorire di Paolo non pure i volgari, ma gli artefici eziandio affascinava gagliardamente. Quella lucidissima e quasi aerea serenità di spazi; quella trasparenza di ombre e di tinte tanto bene contrapposte; quell'argentino e quel fresco e splendente, che circola per entro ai suoi quadri; quelle pennellate franche, sollecite e splendidamente infallibili: quella vivacissima e morbida e concupiscibile voluttà nelle carni; quell'accordare così bene, come nessun altro forse mai fece, tanto lusso di vesti, di colore e foggia differenti;

quel dare ai volti e agli atti una vaghezza che è tutta propria di lui, e che oltre al modo splendidissimo di pennelleggiare fa sì che le sue opere in mezzo a cento di altri si riconoscano subito; sono pregi che può meglio l'occhio godere che alcuna voce o penna descrivere.

Vediamo ora il pericolo del suo dipingere. Poichè Paolo per prima cosa mirava ad ottenere una splendidissima vivacità di colorito, spinse questo suo desiderio fino al più arduo termine. L'ingegno fatto a ciò, non che mancargli, abbondavagli mirabilmente: e questo ingegno, che nessun altro fra' pittori ebbe giammai, gli faceva sentire fin dove poteva arrivare, e accendere le tinte, perchè poi elle a poco a poco abbassandosi ed accordandosi facessino l'effetto della viva natura. E in questo per l'appunto Paolo differisce da Tiziano, se io non erro, dal lato del colorire. Tiziano intento a ritrarre il vero, e ritrarlo secondo che a lui tranquillamente il porgeva natura, tenne sempre i colori a quel grado di vivezza che sono in natura; nè cercò mai nè molti nè forti contrapposti; onde avvenne che le sue pitture col tempo acquistarono segnatamente nelle carni un *tono* piuttosto basso: mentrechè il Caliari, esagerando un poco nel colorire le sue tinte, e maggiormente rinforzando e variando i contrapposti, ottenne che i suoi dipinti a misura che stavano più, s'accostavano maggiormente alla verità e alla unitezza, e insiememente conservavano quel vivido e luccicante, che nelle opere di nessun altro a quel grado si veggono. Per lo che si può di certo affermare che Paolo Veronese sia per avventura il solo pittore, a cui la lunghezza del tempo abbia assai più giovato che recato pregiudizio. Nè temo di aggiungere che le sue pitture appena uscite dagli sfolgoranti pennelli dovevano aver aria di sfacciatezza, e con quel soverchio brillar di tinte diverse, dovevano

meglio sorprendere gli occhi del volgo, che dilettar quelli dei veri intendenti. Ma Paolo era tale, e sì privilegiato da natura, che poteva usare così pericoloso artifizio; dacchè a lui era dato cònoscere fin dove gli era lecito esagerare, misurando con quel suo occhio magico l'effetto che sopra i colori e la loro unione arebbe prodotto l'opera del tempo. Infatti coloro che ciecamente e senza avere l'ingegno e la pratica necessaria si diedero a seguitare la sua maniera, fecero per l'ordinario pitture che a prima vista si assomiglierebbero a carte di geografia colorate.

Ma de' seguaci di Paolo più sotto: come altresì de' seguaci del Tintoretto; e terminando ora di dire dei capi, amendue, l'uno più colle forze, e l'altro più colle lusinghe d'una inesauribile fantasia, furono i maggiori campioni di quella pittura macchinosa, che era la delizia del tempo; perocchè era tutta conforme a lusingare e secondare la smisurata superbia e lo smisuratissimo fasto de' potenti, che tanto amavano e proteggevano l'arte, in quanto che empiva in poco tempo le ampie pareti delle loro corti di mitologie, di battaglie, di conquiste, di spettacoli, di cavalli, di prospettive, di paesi, e in fine d'ogni cosa, dove l'occhio principesco avesse potuto splendidamente compiacersi. So che erano cari anche i soggetti sacri; ma so altresì che dovevano essere condotti con lusso e splendore profano; imperocchè ancora la religione era amata e protetta dai grandi per pompa e per mantello alle loro libidini; e i pittori che sapevano quel che ci voleva per dilettare alla corrotta età, se per esempio dovevano figurare la Cena di nostro Signore, non cercavano più punto le divote e composte immagini che vedi in Giotto, Lionardo, Raffaello ed Andrea, ma sì quel soggetto rappresentavano, che paresse piuttosto un lauto banchetto di voluttuoso e fastoso

monarca. Nè si ritenevano di figurarvi cose e personaggi affatto stranieri anzi contrari alla storia, sol per accrescere dovizia nell'apparato e pompa nel componimento. Si può dire che non la pittura servisse al soggetto, ma il soggetto alla pittura, e quanto più le opere si rimpicciolivano nel concetto, ed affievolivano nella espressione degli animi, tanto maggiormente s'aggrandivano per le molte e gigantesche figure, per le vastissime prospettive, per i lussureggianti abiti, e per altri infiniti e bellissimi accessorii. Di che se sono pittori nella veneta scuola che con le loro opere possono arrecare esempi, nessuno dubita che essi non sieno il Tintoretto e Paolo veronese; il primo de' quali in San Rocco, e il secondo in San Sebastiano, e tutti e due nel palazzo ducale, dove dipinsero a concorrenza, hanno i principali e troppo noti monumenti della loro gloria. Ma chi potrebbe tutte annoverare le tante e svariatissime loro opere? Girando per le chiese e palazzi di Venezia, al vedere tanti Tintoretti e tanti Paoli, l'occhio, e più dell'occhio l'intelletto, rimane oppresso; e quasi entrerebbe una certa sazietà di loro, e massime del primo, che non ha le attrattive dell'altro, e sorprende assai più che non diletta.

Passeremo adunque a dire della loro scuola, da cui sebbene si generasse il pessimo gusto che insozzò la pittura de' Veneziani, pur tuttavia è da avvertire che ciò non avvenne così presto, che ancora non si debba contare un'altra serie di artefici, i quali, meritando ancora grandissima commendazione per le loro opere, furono come l'ultimo grado, donde poi l'arte cadde nel precipizio. Tanto è vero cho ancora nel guastarsi le arti non corrono, e com'è lentissimo il loro salire alla perfezione, così non è nè pur tanto rapido il loro discendere alla corruttela. Il Tintoretto e Paolo aprirono, egli è vero, la via alla depravazione del gusto veneto,

ma innanzi che dal primo si formasse la sètta de' così detti pittori tenebrosi, e dal secondo la turba de' coloristi sfacciati, che la pittura a poco a poco andarono riducendo ad essere cosa da osterie e da bordelli, piuttostochè ornamento civile e religioso di templi e di case, vi furono discepoli che, se non eguagliarono i maestri, almeno non cercarono di andar più oltre: che è quanto dire non si precipitarono negli eccessi del *manierismo*. Conciossiachè opere non ispregevoli condussero i figliuoli del Veronese, Carlo e Gabriele, per quanto dei discepoli migliori e commendabili di lui niuno può stare con quel Battista Zelotti, il quale giunse qualche volta a paragonare il maestro; onde la sua Caduta di San Paolo e la Pesca degli Apostoli, che dipinse nel Duomo di Vicenza, furono tenute da alcuni per invenzioni di Paolo. Del Tintoretto veramente non si potrebbero annoverare discepoli che gli facessero onore, come fece a Paolo il Zelotti, ma si può dire che il suo esempio non cominciò veramente ad essere funesto che sul principio del secento; dacchè allora non impedì che sorgesse fra' Veneti la scuola dei Bassanesi, di cui importa a questa storia conoscere l'indole e i rari pregi.

Ella con quella sua limitata grandezza di proporzioni, e più con quella grazia naturale e semplicità di rappresentanze fu vero contrapposto alla macchinal pittura che tanto prevaleva. Capo, anzi padre di questa scuola fu Jacopo da Ponte, nato in Bassano, e, dopo essere stato in Venezia a studiar l'arte sotto Bonifazio, costretto a tornarvi per la morte del padre; il che parve ad alcuni disgrazia, essendo stato tolto da una città dove erano tanti gran maestri da seguitare; e in vece a noi è avviso che fusse gran ventura di Jacopo il potersene tornare in patria; da poi che, non essendo stato costretto dalla forza di esempi straordinari a seguitare una via

diversa da quella alla quale inclinava il suo ingegno, in cambio di essere servile seguace di altri, potè farsi capo d'una scuola tutta sua, che giovò a tenere per un altro po'di tempo viva la bellezza del colorire veneziano. Considerando il dipingere di Jacopo da Ponte, è forza confessare che il luogo dove si vive, è grandissima parte a formar l'indole dell'artista. Era in que' tempi Bassano una piccola terra, amenissima per pastura, ricca di bestiami e di armenti, e a' mercati e alle fiere opportuna. Questa semplicità campestre e grazia di natura, che stavano di continuo sugli occhi del da Ponte. gli fecero a poco a poco prendere amore ad alcuni soggetti che, tolti dalle storie del Vecchio e Nuovo Testamento, e quasi sempre figurati ne' suoi quadri, ritraessero maggiormente dei naturali costumi e semplici dolcezze della vita domestica, e non richiedessero al pittore di spaziare in grandiose e gagliarde composizioni: anzi gli fosse opportuno introdurvi capanne, paesi, bestiami, strumenti da cucina, esercizi villerecci, lumi di candela, frutta e cose simili. E se a cose profane pose mano, volle che elle per l'ordinario figurassino mercati di bestie e d'armenti; vendite di rami e di mobilia; contadini che lavorano nei diversi tempi dell'anno; un pollaio; una cucina; una stanza da faccende; e in fine tutti que' soggetti che, riferendosi più al vivere domestico e rusticale, andavano disponendo l'arte maggiormente alla pittura di genere e di paesi: la quale cominciata si può dire allora a coltivarsi in Italia senza bisogno di esempi di fuori, doveva poi essere la sola gloria d'una intiera nazione; cioè quella dei Fiamminghi e degli Olandesi; coi quali esso Jacopo ebbe altresì comune quel modo di colorir vago, verdeggiante e vivissimamente lumeggiato con ristringere sempre e concentrare la luce il più che era possibile,

perchè l'effetto fosse maggiore e più brillante. Ma nel pennelleggiare fu tutto veneto; cioè franco e risoluto quanto ogni altro; e se guardi ai suoi dipinti (massime a quelli che si riferiscono alla sua seconda maniera) vedi uno sprezzo di esecuzione, che poi da lontano è veracissima bellezza. Ed è proprio mirabile che, dopo tanti esempi di vario e perfetto colorir nella scuola veneta, sapesse Jacopo crearsi una maniera che, conformandosi all'indole di quella scuola, fosse nuova e tutta speciale di lui e de' suoi seguaci. E si può affermare che per forza e bellezza di chiaroscuro meritasse più d'ogni altro della veneta scuola.

Gli storici che il commendano per un raro coloritore e ombreggiatore, notano che particolarmente fu eccellente nel ritratto degli animali; ai quali diede quella maggior espressione che non seppe per avventura dare alle figure umane; le quali spesso riescono alquanto fredde nelle fisonomie e nelle mosse; e da ciò venne quell'esagerato motto, essere nel Tintoretto spiritosi anche i vecchi, nel Bassano melensi anco i giovani; e là dove nella pittura degli animali, nota il Ridolfi, andò tant'oltre nella proprietà e vivezza delle espressioni, che *al bue non manca che il muggire, alla pecora il belare, al cavallo il nitrire, al leone il ruggito, al gallo il canto, e così di mano in mano.* Similmente le cose inanimate furono da lui contraffatte con tanta verità e vivezza, che a similitudine degli antichi pittori di Grecia, che non pur gli animali, ma uomini anche dell'arte ingannavano, fece prendere ad Agostino Caracci per vero un libro che aveva dipinto in iscorcio sopra una seggiola. Laonde le opere di Jacopo (delle quali è reputata la migliore quella Natività di Cristo in San Giuseppe di Bassano) furono tenute in grandissimo pregio, e meritarono particolar lode ed ammirazione dai più segnalati

pittori; imperocchè Tiziano e il Tintoretto ne fecero sempre quel maggior conto che meritavano pitture sì ben colorite, e sì ottimamente ombreggiate. Che più? Paolo Veronese, che pur teneva sì alto seggio nell' arte di colorire, fu sì preso della maniera del Bassano, che gli fece allevare nella pittura il suo figliuolo Carletto, affinchè specialmente imparasse (quasi in ciò il Bassano si avesse per sovrano maestro) quella maravigliosa distribuzione di lumi, e quel contrapporre così bene gli oggetti, che per ciò, assai più che per forza di scuri, dovessino acquistar rilievo e rilucere.

La scuola di Jacopo Bassano fu la stessa sua casa: imperocchè di quattro figliuoli ch' ebbe (Francesco, Leandro, Gio. Battista e Girolamo) tutti sul suo esempio e dietro ai suoi insegnamenti si diedero a dipingere: ma comecchè seguitassino tutti e fedelmente le orme paterne, pure non si può negare ch' essi non facessero alquanto scadere la patria pittura dal primo splendore, e non toccassero della peste che infettava il secolo. Il primo di essi, Francesco, che dipinse in Venezia nel palazzo ducale, nonostante gli aiuti e consigli del padre, caricò spesso gli scuri per ottenere forse quel rilievo che il padre aveva ottenuto per via di contrapposti. Leandro tenne anch' egli la maniera paterna, piacendogli più quella dei primi anni, più unita di tinte; ma spesso con quella sua voglia dei così detti cangianti, fu manierato. Nei ritratti ebbe più fama e più merito del padre; e la Galleria di Firenze possiede un quadro in tela di mano di Leandro, dove in dieci mezze figure sono ritratte tutte le persone della famiglia del pittore. E guardando questa pittura ti pare di prender parte alla loro dolce e allegra conversazione. Tanta è la grazia e la semplicità di quella domestica composizione, e tanto sono al vivo ritratte le figure, alle quali non

altro manca che il fiato. Gli altri due figliuoli, Gio. Battista e Girolamo, furono più che altro aiuti e copiatori delle opere del padre; e in questo esercizio non s'avrebbe potuto dalle loro mani aspettar più nè meglio.

Resta di avvertire che i Bassanesi, i quali con particolar merito e lode attesero alla pittura degli animali, de' paesi e degli accessorii, furono cagione che allora cominciasse in Italia, e particolarmente tra' Veneti, a farsi una separazione e un magistero da sè, tra' pittori di figure, paesi e animali; imperocchè avanti, come nota giustamente il Lanzi, il figurista ritraeva tutto, e di tutto valevasi per ornamento delle sue composizioni; talchè i paesi, gli animali, le frutta, i fiori, le prospettive erano accessorii alle figure. I Fiamminghi e gli Olandesi, secondo che gli traeva il loro ingegno e l'indole della loro nazione, furono de' primi a far un'arte principale e distinta quella che appo gl' Italiani era accessoria e promiscua. Ma dopo la scuola de' Bassani piacque anche agl' Italiani di spiccare quelle parti della pittura, e in piccoli quadri trattarle separatamente. In somma tutto ciò che avesse più diletto agli occhi della moltitudine che compiaciuto all' intelletto de' savi, cominciava ad acquistar pregio ed onore. Vizio del secolo, che ai materiali diletti era tutto volto. Ancora quel genere di pittura che chiamano *quadratura*, principiò allora ad essere careggiato; e si vide nelle stanze e nelle sale quell' arte che un tempo aveva rappresentato uomini e storie, fingere colonnati, ballatoi, cornicioni e simili; nel che si acquistarono gran nome i bresciani Cristoforo e Stefano Rosa; senza dire del musaico, che in quanto alla parte meccanica era giunto fra' Veneti ad una perfezione non più veduta.

Qual fosse lo stato della pittura lombarda sul cadere del secolo decimosesto, ora è da riferire. La scuola

mantovana di Giulio Romano aveva fatto molti allievi; i quali sebbene mantenessero sempre una sembianza di quella grande scuola raffaellesca, pure, chi ben guarda, non hanno nelle loro opere nè quella bellezza di espressioni, nè quel magistero di colorire e di ombreggiare; e mentre si studiano d' imitare la leggiadria di Giulio alcuni, ed alcuni la sua forza, vanno nell'ammanierato. Piuttosto riescirono perfettissimi artefici coloro che il Pippi (seguitando in questo il costume del suo maestro) educò a quei generi secondari di pittura; come al fare stucchi, verdure, paesi, pitture in maioliche, intagli e simili. Anche nell'arte di miniare ebbe un discepolo di merito rarissimo; perchè D. Giulio Clovio, canonico regolare Scopetino, fu in detta professione tenuto principe. Erasi egli da principio dato alla grande pittura; Giulio, che conobbe il suo ingegno meglio acconcio a ritrarre il piccolo, lo distolse da quella, e lo fece applicare alla miniatura, dandogli conforti e consigli. Nè passò molto tempo ch' egli salito ad una straordinaria reputazione, non fu sovrano o principe che non cercasse di avere qualche suo minio; onde in quasi tutte le principali biblioteche si trovano libri miniati dal Clovio con tanta verità e vivezza, *che par vedere*, come afferma il Lanzi, *quegli oggetti impiccioliti in una camera ottica piuttosto che dipinti*. Così mentre la maggior pittura declinava, l'arte del miniare, e la pittura così detta di genere salivano all' ultimo grado d' eccellenza.

In Modena, dove erano allievi di Raffaello ed allievi del Correggio, ebbero i pittori di quel tempo maniera che qualcosa ritraeva del fare di que' sommi: ma sempre per altro slontanandosi dalla perfezione degli esemplari. Nè a dimostrare cotale nobilissimo scadimento citeremo le pitture più che mediocri di Ugo da Carpi, il

cui merito grandissimo fu nell'arte d'incidere in legno: essendo stato egli inventore delle stampe di legno; di due, e poi di tre pezzi per ottenere gli scuri, i chiari e le tinte mezzane; onde a lui forse più che a Marcantonio è dovuta la conoscenza delle opere del Sanzio, avendo aperto ai posteri, come nota il Lanzi, una nuova via quasi di pittura a chiaroscuro assai facile a replicarsi e a propagarsi.

Da Modena andando a Parma, e giungendovi propriamente nel tempo che i Farnesi tenevano quella città, osservo che i discepoli del Correggio avevano fatto degli allievi, i quali, quanto più di calcare la via segnata dall'Allegri si sforzavano, tanto maggiormente se ne scostavano. Il principale esempio era il Parmigianino: e seguitando lui credevano di andar coll'arte ancor più oltre che non era andato lo stesso Correggio; e senza dubbio v'andavano, facendo che il disegno particolarmente degli ignudi fosse trascurato, la grazia trapassasse in affettazione, e le mosse vive e spiritose in violente si cambiassero. Delle quali colpe faranno fede le opere di Girolamo Mazzuola, cugino e scolare del Parmigianino, di Pomponio Amidano, del Bernabei, del Barili, del Marini, e forse anche di Giulio Mazzoni piacentino, comecchè egli, essendo stato discepolo di Daniele da Volterra, tenne maniera alquanto diversa dagli altri.

La pittura cremonese, come già notammo, era stata recata al supremo grado di eccellenza dalla famiglia de' Campi dopo la metà del secolo sestodecimo; e questi Campi ebbero discepoli che la fecero poi da quel grado alquanto scadere. Imperocchè, dove i maestri ritraevano le cose dal vero, e facevano cartoni, e disponevano con diligenza i componimenti, gli scolari facevano per lo più di pratica, e come loro tornava meglio;

distruggendo così il frutto che avevano fatto nella scuola da cui erano usciti; per quanto questo frutto in alcuni, ed in alcune delle loro opere ancor si vedesse. Per esempio, Andrea Mainardi, detto il Chiaveghino, fu in generale pittor debole, come lo chiama il Baldinucci, per quella sua fretta di operare, ma quando volle usar tempo e considerazione fece pitture lodevolissime. Nè alcuno ricuserebbe l'onore che venne a Sofonisba Augussula, nata in Cremona di nobilissima famiglia, e desiderosa di mantenere questa sua nobiltà non con le vanità del sesso e del casato, ma bensì con l'arte della pittura; che apparata da Bernardino Campi la insegnò a quattro sue minori sorelle, e colle opere che fece (segnalandosi particolarmente co' ritratti) fu lodata dagli artefici, desiderata dalle corti ed ammirata dai popoli. Ma l'allievo più celebre de' Campi fu Gio. Battista Trotti, che avendo avuto in Parma una gagliarda competenza con Agostino Caracci, e perciò da lui riguardato come un mal osso datogli a rodere, fu perciò chiamato il Malosso. Non che il Malosso fosse da più del Caracci nel disegno e nei principali fondamenti dell'arte; ma quella sua gaiezza, spirito, varietà di colorire lo facevano più apprezzabile alla moltitudine. La quale chi non sa quanto facilmente colle sue lodi guasti gl'ingegni? Ciò si sperimenta in tutte le arti. Quell'attore che, dimenando le braccia, rinforzando la voce, facendo atti di disperazione è applaudito, finisce col credere sommo pregio della sua arte quel che è sommo vizio; e la dolcezza degli applausi può in lui più che la compiacenza di far bene. Nella pittura spesso è accaduto il simile. Si è cominciato a gradire quel che nelle opere ancora de' più eccellenti era il men commendabile; o era il primo seme che doveva fruttare la corruzione dell'arte. Gli artefici vaghi delle lodi si sono lasciati a poco a poco prendere a fare

il piacer del secolo, e a poco a poco si sono condotti a quella esagerazione che ora detestiamo. Così il Malosso, per cercare sempre più quel dipingere gaio, aperto, brillante, vario e spiritoso che tanto gli era commendato, si condusse in ultimo ad abusarne, e spesso maneggiò colori chiari senza temperarli con sufficienti scuri; onde i suoi dipinti ora furono rassomigliati a pitture in porcellana, ora appuntati di poco rilievo, e qualche volta anche notati di durezza. Tuttavia nel Malosso era ingegno grande, che sapeva far bene quando voleva, e varie sue opere in Parma, per le quali fu creato cavaliere, mostrano ch' egli era fecondo d' invenzioni e pratico di colorito. Ma i suoi discepoli furono progenie più che viziosa; coi quali l' arte in Cremona andò sempre peggiorando, come sarà detto nel seguente libro.

Qui resta che de' milanesi dipintori di quel tempo facciamo alcuna parola. Dopo la metà del secolo decimosesto la scuola del Vinci andò sempre mancando, e in cambio prevalse quella originale del luogo, che alla maggior grandezza era stata innalzata da Gaudenzio Ferrari; i seguaci del quale continuarono la sua maniera più lungo tempo, comecchè a mano a mano che s' allontanarono dal maestro, andarono sempre peggiorandola; sicchè sul principio del secolo XVII ancora della vera scuola di Gaudenzio non restava ombra. Essi pure trassero l' arte a guastarsi per la stessa cagione che abbiam di sopra accennata. Il Ferrari era salito in gran fama per la grazia del disegno e del colore, e per la espressione e la facilità. I discepoli per appetir troppo questa lode caddero nei vizi che si congiungono a quelle virtù, cioè nel *caricato* e nel *trascurato*. Nè diciamo che ciò avvenisse subito e generalmente; ma se i propri discepoli di Gaudenzio cominciarono, i discepoli de' discepoli avanzarono, e i terzi finalmente, che da quelli

si derivavano, finirono di ammanierare la pittura milanese.

Luigi Lanzi, tanto vago delle divisioni nella storia degli artefici, rammentando i due più famosi scolari di Gaudenzio, cioè Gio. Battista della Cerva e Bernardino Lanini, fa da questi originare, quasi due rami d'un medesimo albero, altre due scuole, una milanese affatto, e l'altra vercellese. Nella prima, di cui è capo il Cerva (assai commendato per la espressione delle teste e viva distribuzione de' colori) levò gran nome di sè Gio. Paolo Lomazzo, che desiderò essere non meno lodato come scrittore che come pittore, e però si diede con egual colore all' uno e all' altro studio: ma nell' uno e nell' altro ebbe meriti e demeriti grandissimi. Già nello scrivere principiavano l'artifizio, la prolissità, le metafore e i traslati a prender il luogo di quella schietta, naturale e vivacissima eleganza che ammiriamo nel Vasari e nel Borghini. Proprio l'artifiziosa esagerazione cacciavasi così nelle lettere come nelle arti. Volevano gli scrittori riescir pellegrini, e davano nello strano. Che fa egli il Lomazzo? Immagina un libro (*Idea del tempio della pittura*) di materia artistica e di forma astronomica, e mentre insegna un'arte che consiste in disegnare e colorir bene, vola di pianeta in pianeta; ed a ciascuno de' sette dipintori ch' egli chiama i massimi, assegna un pianeta, e più un metallo corrispondente. Stravaganza d' idea, cui molte oscurità e falsità si annestano. Altro vizio del Lomazzo è quello ch' egli e gli altri assai indebitamente riferiscono al Vasari, cioè la soverchia lode pe' suoi concittadini, non di rado a carico degli altri. Ma in mezzo a questi difetti, molti e sostanzialissimi pregi hanno i suoi trattati; e più forse il primo, cioè il trattato della pittura, che pubblicò nel 1584, e che poi compendiò nella sopraddetta *Idea del tempio della pit-*

tura; imperocchè dove in questo tempio simbolico im bizzarrisce da astronomo o astrologo, nel primo trattato, composto senza simboli, e per vie di precetti e di esami delle opere degli artefici più eccellenti, s'accosta più ai modi dell'antica semplicità, i quali dee sempre usare chi vuole scrivere in arti. Detti modi oggi (siami conceduto ribadire questo chiodo) sono più assai che ai tempi del Lomazzo abbandonati: e si corre assai più che allora ne' gineprai della metafisica, che alcuni chiamano *filosofia dell'arte.* Gran ventura per le arti quando di esse scrivono i medesimi artefici. Maggior ventura quando cercano di rendere accetti colla pratica delle opere i precetti e le regole che danno negli scritti: come fu appieno di Liornardo da Vinci, il cui operare non fu che un continuo mettere in opera le cose scritte. Non così si può dire del Vasari, che scrivendo fu quel che non gli piacque di riescire operando. Ma il Lomazzo di molte buone ed utili verità ch' egli raccomandò ne'suoi trattati, cercò di farsene esempio nelle opere; e di dette verità pongo la prima e la più sostanziale, che il pittore dee tenere per pericolosa la imitazione delle altrui fatiche, e però dalla natura e dal vero dee cavare le composizioni e i modi di figurarle. Massima desunta da Gaudenzio, che senza scrivere trattati, ne fu solenne maestro colle opere. Attese dunque il Lomazzo a riescire un pittore che non fusse effigie d'alcuno. Ma come negli scritti per esser nuovo fu spesso strano, così ne'dipinti per cercar di soverchio la novità, cadde spesso nell'esagerato e nel confuso. In fondo si vede un uomo, cui la voglia di non essere seguace di alcuno, porta ad essere nuovo ancora dove la novità disconviene; fino a sdimenticare la stessa verità della natura ch' egli raccomanda, e di cui solamente vuol essere seguitatore. Tanto è vero che nell' esercizio

dell' arte ogni poco basta per valicare i confini dell' ottimo.

Bernardino Lanini, capo, come abbiam detto, dei Gaudenzisti vercellesi, fu imitatore fedelissimo del Ferrari; ed alcune opere di lui o furono attribuite, o si attribuirebbero a Gaudenzio. Parve al Lanzi che nella correzione del disegno e nella forza del chiaroscuro si faccia il Lanini scorgere minore del maestro: ma non gli mancò nè la stessa vivacità di colorire, nè la stessa potenza a concepire e condurre grandi componimenti di storie. Chi poi non deplorerebbe il misero stato in che andava riducendosi la pittura ne' discepoli del Lanini? Così il frutto della scuola di Raffaello iva da per tutto sperdendosi. Piuttosto in quell' ultimo scorcio del secolo decimosesto furono in Milano eccellenti pittori di paesi e di bambocciate e meglio ancora di ricami: che è quanto dire, alla grande e sublime pittura di storia cominciava a entrare innanzi la pittura che non ha altro fine che di allettare e compiacere i sensi.

FINE DEL VOLUME SECONDO.